file pentru dicționarul dvs.

Ce este melodrama?

Eroina moare mai întîi sufletește și apoi dezamăgirea îi dă lovitura de grație (Greta Garbo în *Delir*)

Dicționarele definesc mai mult melodrama proastă. Dar există și melodramă bună sau momente bune melodramatice

Cinema

Există un Larousse public, depozitat în milioane de creiere particulare, unde definițiile se fac singure, uneori înțelepte, alteori false. În acest Larousse ambulant, cuvîntul **melodramă** e definit, sumar și simplu: **dramă proastă.**

Este și nu este așa. Foarte des melodramele sînt proaste, pentru că ele sînt poate tocmai cea mai dificilă formă de dramă. Melodramă se numește o poveste făcută **numai din lucruri tari.** Ceva mai mult, aceste lucruri tari trebuie să fie prezentate **tot timpul.** Este și greu, și artificial, și obositor să te afli tot timpul pe culmi. În sfîrșit, toate aceste momente superlative trebuie prezentate cu o mare sobrietate, aproape cu nepăsare, aproape cu indiferență. E drept că în momentele «tari», cînd omul descoperă ceva mare și înalt, omul se înflăcărează la gest și vorbă. Dar în melodrame **omul nu descoperă, ci omul este însuși** acel ceva nobil și mare care îl vrăjește fără să-l mire.

Ș-apoi ce înseamnă «situații sufletești tari»? Melo-

Una din melodramele tipice, deci bune: *Moartea în vacanță* (Fredric March și Evelyn Venable)

drama are predilecție pentru trei: moartea, amorul și nebunia. Dar nu orice moarte, nu orice amor, nu orice nebunie. Demența e ceva anestetic. Ține de medicină, nu de artă. Amorul, ca să aibă loc în melodramă, trebuie să fie neapărat un amor **absolut,** total, un amor unde înamoraţii refuză orice piedică, neagă orice obstacol. În sfîrșit, moartea există în orice poveste. Pentru a avea dreptul să figureze în melodramă, moartea trebuie să fie permanentă, mereu prezentă, mereu așezată în poziție de problemă, mereu obsedînd personajele. Trebuie să eliminăm din genul melodramă o mulțime de situații «tari», ca: urmăririle polițiste, peripețiile cu cataclisme, naufragii, stihii, scenele de război, scenele scandaloase, pornografice, cruzimile sanghinolente, violențele, scenele de groază, scenele cu monștri, cele cu nebuni furioși și sadici. Astfel, de pildă, filme ca **Bonnie și Clyde, Doctor Cagliari, Balul vampirilor, Doctor Jekil, Selo, Cuibul de cuci, filmele lui Hitchcock, Mabuse, Eva, Marea crăpeinițâ,** toate acestea, desigur, pline de lucruri «tari» nu-s melodrame. Eroii lui Shakespeare nu-s dementi ci tot timpul la granița între nebunie și normalitate. De aceea la Shakespeare găsim melodrama. Melodrama bună, fiindcă cele trei situații tipice genului: moartea, amorul și nebunia, se mențin, obsedant, la frontiera dintre normal și patologic, păstrînd, obsesiv, înfățișare de problemă în curs. În curs de rezolvare — și de ne-rezolvare.

Iată cum definesc melodrama manualele de «poetică». Citez: «**în antichitate, spectacol dramatic presărat cu cînt** (în greceşte melos=cînt, cîntare). **De la secolul al XVIII-lea încoace, melodrama e o dramă populară, acompaniată uneori de muzică, unde subiectele sînt extraordinare, senzaționale și intriga complicată, amestecînd genurile; personajele sînt simplificate și contrastînd unele cu altele; povestea are temă moralizatoare, cu stil cînd pompos, cînd de o familiaritate trivială».**

Deci despre melodrama bună

După cum vedem, se definește, aici, mai mult melodrama proastă decît cea bună. Să vorbim deci și despre aceasta. Care există. Și chiar în mai mare număr decît ne-am fi închipuit. Iată, de pildă, filmul **Moartea în vacanță,** unde, îndărătul unui snobism mitologic, ideea este că noi murim în fiecare clipă, înainte de și cu ocazia fiecărui succes. Viața ne pune tot timpul «în pană». Pînă să o reparăm, în timpul acestei morți incipiente, apare acea perindare uimitoare de gînduri care se numește mintea, sufletul, spiritul. Psihicul e vestitorul, mesagerul morții, care ne previne și ne trezește la luptă. Iată acum o altă față a morții. În filmul **Ghepardul,** avem povestea unui om care, toată viața lui, moare, și odată cu el un întreg fragment de istorie a Europei moare și el. În admirabilul film al lui Delvaux: **O seară, un tren,** eroul se află în vagon și doarme. Cînd se deșteaptă, totul în jurul lui cade în «pană». Nimic nu mai funcționează. Trenul nu mai merge, altul nu mai vine, în orașul în care ajunge, pe jos, nu există hoteluri, la restaurant unde toată lumea mănîncă, lui nu-i servește nimic; la toate întrebările, i se răspunde: «nu știu». Tot acest univers umplut numai cu vorba NU este ceva totodată mitologic și real. Acel personaj negativist sec cheamă **Moartea.** Și, într-adevăr, eroul nostru se deșteaptă într-o magazie unde pe jos zace trupul iubitei sale moartă în teribilul accident de cale ferată care îl aruncase pe el în leșin și în coșmar.

În filmul **Delir,** eroina (Greta Garbo) începe prin a muri sufletește. Omul pe care îl iubește îi este refuzat. Va renunța să mai trăiască. Se va mulțumi să facă fericit pe un alt bărbat, care o adora. Dar acest bărbat moare. Sare pe geam în momentul cînd veniseră să-i aresteze pentru escrocherii de care fusese de fapt nevinovat. Ea atunci încearcă a doua oară să alunge vechea ei moarte salvînd încă odată pe omul care murise. Va acoperi din averea ei deficitele băneşti ale mortului și va lăsa să se creadă că sinuciderea lui fusese din vina ei, care îi făcuse viața amară printr-o purtare destrăbălată. Și pentru ca pioasa ei minciună să pară adevărată, ea chiar va și începe o viață destrăbălată. Cu o răceală, cu o somnambulică indiferență de cadavru viu, așa precum și este. Dar iată că iubitul ei de altă dată reapare și, amorul lui e așa de mare, încît trece peste scandaloasa ei reputație. În acele momente vom avea moartea morții. Moartea ei de odinioară... moare. Fosta moartă este acum iarăși vie. Dar indiscreția unui bătrîn doctor dezvăluie adevărul vieții ei de sacrificiu, de eroism. Cei ce o blamaseră, acum îi cer iertare. Iar el, iubitul, pledează cu înfocare pentru ea, lăsînd să se vadă cît e de fericit că acum nu mai are nevoie să o blameze... Dar asta o va omorî pe ea pentru ultima oară. Inviase pentru că credea că el o iubea în mod absent, indiferent de viața scandaloasă pe care o dusese. Acum vede că amorul lui nu fusese **pe deasupra a tot și toate.** Și se sinucide. Melodramă, căci Moartea e personajul principal, care sub alte și mereu alte fețe intră mereu în scenă.

În alt film al lui Delvaux **Omul ras în cap** e vorba de un profesor de liceu de fete, care își adoră soția și fiica, dar se îndrăgostește nebunește de una din eleve, care tocmai își termina liceul. N-are curajul să-i vorbească înainte de plecarea ei din oraș. Dar viața lui de acum e frîntă. Va duce o tipică existență de «cadavru viu». Zece ani după asta o reîntîlnește pe iubită. Ea devenise o cîntăreață celebră. Fiindcă întreaga lui poveste «murise», el are acum curajul să-i destăinuie tot. Atunci ea îi face o destăinuire încă și mai senzațională. Anume că și ea îl iubise. Că tristețea o făcuse să se arunce în tot soiul de aventuri sentimentale stupide. Că acum ar vrea să moară. Și-l roagă pe el să o ucidă. Ca un act suprem de dragoste și de comuniune. El o împușcă și, firește, este arestat. Îl vedem apoi într-o casă ciudată, probabil azil de alienați. Probabil fiindcă tribunalele îi găsiseră circumstanțe atenuante; sau poate că nici

nu-l condamnaseră. Acolo, în acea casă de sănătate, el vede, pe ecranul televizorului, chipul iubitei sale, de el ucisă. Probabil un scurt-metraj vechi? Dar nu! Va afla că filmul e recent și că ea trăiește... Probabil că dînsa explicase la proces că din greșală, chiar ea singură trăsese cu revolverul. Probabil că el habar n-avea de toate acestea; că după asta, căzuse într-o dulce semi-demență, într-o adevărată moarte mentală prelungită...

În filmul lui Antonioni, **Profesiunea reporter,** avem iarăși o originală prezentare a **morții permanente.** Un iscusit reporter, mînat de acel microb al indiscreției jurnalistice («intruziune în viața privată a altuia», cum numesc asta americanii), întîlnește, într-un hotel saharian, pe un mare om de afaceri, probabil escroc. Acesta moare de un atac de cord. Reporterul se gîndește atunci cu aviditate să pornească pe drumul scotocirii jurnalistice indicat de agenda mortului, pe itinerarul palpitant al acestui aventurier. Se substituie în odaia, în pașaportul, în hainele și bagajul mortului. Și pornește pe itinerarul noii sale identități. Dar ca o pedeapsă împotriva acestei «băgări în trebile personale ale altuia» se va vîrî el însuși în patru situații mortale. Defunctul furniza arme de contrabandă unor populații africane. Cumpărătorii, văzînd că el nu le predă marfa, îl urmăresc ca înșelător și posibil denunțător; rivalii acestora îl urmăresc ca vînzător real; poliția locală africană îl caută și ea ca să-l suprime; soția lui, crezînd că a murit, pornește în căutarea omului care asistase la moartea lui și care era, în realitate, tot el. Din patru părți îl pîndește moartea. Între timp întîlnește o fată admirabilă care de mai multe ori îl scapă de urmăritori. Dar el nici un moment nu crede că va scăpa. Se știe condamnat. Și va muri ucis, fără să știe de cine, fără să știe cum, fără să știe de ce.

Filmul sovietic **Al 41-lea** se petrece în timpul războiului civil. Un ofițer alb prizonier e dat în paza unei tinere revoluționare cu sarcina de a-l împușca dacă sînt prinși de albi. Rătăciți, după o furtună pe o insulă pustie, ei se iubesc cu aceeași pasiune totală cu care dînsa își iubește crezul revoluționar. La sfîrșit, sosesc albii. Atunci ea își împușcă iubitul știind bine că astfel nu va mai fi tratată ca prizonieră de război ci ca ucigașă. După ce l-a împușcat, îl culege din apele mării și cu el în brațe, spune, cu o tandrețe infinită, numai atît: «iubitul meu cu ochi albaștri»! — în așteptarea propriei sale morți de ea însăși provocată. Aici, marele ei amor nu numai că bravează obstacolele, dar le socoate compatibile cu dragostea ei, amîndouă, atît dragostea cît și crezul ei revoluționar, fiind pentru dînsa egal de infinite.

În filmul suedez **Prințesa** e vorba iarăși de o moarte permanentă. Eroina suferă de limfogranulomatoză, o

Un adevărat poem închinat unei dragoste pe care o societate plină de prejudecăți o sacrifică: *Elvira Madigan*

Adoraţia unui părinte pentru copilul bolnav are accente sfîşietoare *(Pomul de Crăciun* **cu Bourvil)**

maladie perfidă, care lasă intacte toate organele, întreaga frumuseţe a trupului. Atîta doar ca, în fiecare clipă, bolnava ştie că va muri curînd. Atunci întîlneşte ea pe un tînăr care o va iubi. Între ei se naşte acel amor total, scump melodramelor. Şi resurecţia se produce. Fericirea e cel mai bun medicament al sistemului nervos. Dezechilibrul acela general dătător de cancer se va reechilibra pe cale cerebrală şi parasimpatică. Tot ce se petrece în acest film zugrăveşte fericirea absolută. La un moment dat apare şi un al doilea medicament: naşterea unui copil. Graviditatea răscoleşte în ea şi îi repune la punct întregul organism. Cum tratamentul cu raze pe care îl făcea ar fi dăunat copilului din pîntece, ea întrerupe radioterapia ca să salveze viaţa copilului, care copil, născîndu-se, va ajuta şi el la salvarea definitivă a mamei. Două morţi posibile care, aliate, îngemănate, omoară moartea...

În alte două filme: **Pomul de Crăciun** şi **Strălucirea soarelui** găsim o altă tulburătoare idee de melodramă. În primul, candidatul la moarte prin cancer este un băieţel de 12 ani. Sărmanului părinte nu-i mai rămîne decît, în cele cîteva luni cîte îi mai rămîn copilului de trăit, să-i împlinească toate dorinţele. Băieţelul cere atunci ceva foarte extravagant: să-i aducă un lup. În dragostea lui de viaţă, de iubire pentru tot ce e vieţuitor, el vrea să şteargă calomnioasa reputaţie de răutate făcută lupilor. Tatăl se furişează la o cresc ătorie de lupi şi fură doi pui. Băieţelul îi adoră şi cei doi lupi la fel pe el. Peste şase luni, pom de crăciun. Arborele e imens şi luminat şi încărcat. Dar în jurul lui nimeni. Doar de undeva se aude un plînş. Un dublu plînş. Este urletul de jale al celor doi lupi, care spun pe limba lor (care aici e şi a noastră) nedreptatea, uneori, a morţii. Atît ei cît şi tatăl au privit pînă în ultima clipă cu toată mîndra, decenta seriozitate, cu toată demna gravitate, acel lucru aşa de serios care este moartea.

În **Strălucirea soarelui,** eroina, al cărui cancer e localizat la picior, are o fetiţă de doi ani. Bolnava priveşte maladia cu un suveran dispreţ. Nu-i permite nici să o mutileze amputîndu-i-se piciorul, nici s-o incomodeze cu medicamente şi terapeutici diverse. O aşteptă, pe această moarte, cu o suverană mîndrie. Între timp, se gîndeşte că peste 20 de ani fiică-sa va fi domnişoară mare. Atunci, la un magnetofon şi, pe calea sunetelor, stă zilnic de vorbă cu viitoarea domnişoară. Comentează cu ea toate întîmplările care, îşi închipuie ea, că se vor întîmpla atunci. Şi-i spune cu precizie, cu argumente şi iubire, îi spune ce trebuie să facă. Peste douăzeci de ani, broscuţa de azi va trăi într-un alt azi, alături de cea mai vie dintre mame, alături de cea mai vie dintre moarte.

În filmul maghiar, **Joc de pisici,** o bătrînă de 70 de ani, care fusese cîndva «cea mai mică» din «frumoasele surori Skalla», în loc să se căznească să ucidă trecutul, dimpotrivă, omoară prezentul şi preface gloriosul, voiosul trecut într-un «ewiges nun», într-un prezent fără sfîrşit. Este mai mult decît o «recherche du temps perdu», este pur şi simplu negura acelui afurisit timp prezent care la fiecare clipă moare. Este, mai sus de Proust, moartea morţii.

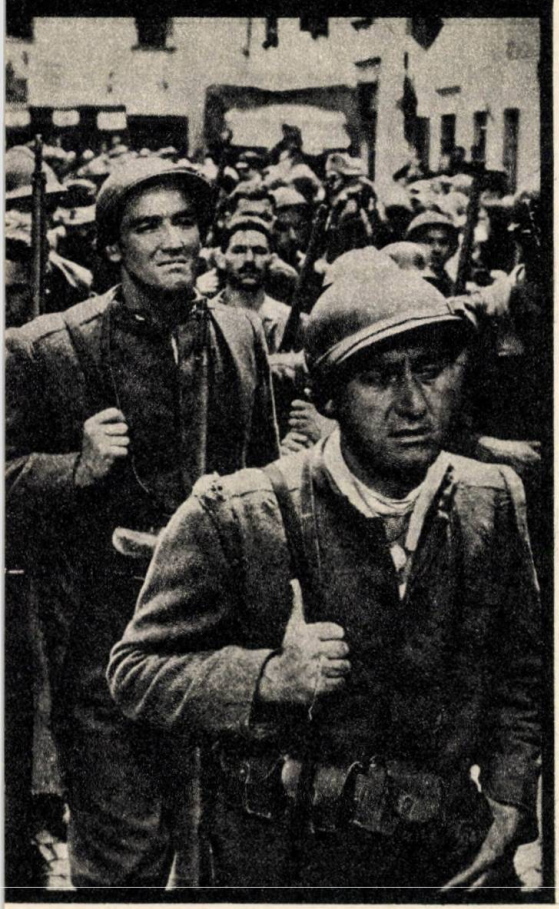
Un alt frumos şi melodramatic film este povestea cîntăreţei Piaf. Această extraordinară artistă a cunoscut o altă curioasă moarte, afară de aceea care a răpus-o mai spre bătrîneţe. Nevoia ei turbată de a cînta provenea dintr-o dezolantă infirmitate. Marele său cusur era impulsivitatea. Acţiunile ei erau scurte şi explozive; instantanee şi efemere. Fiecare act ucidea pe cele anterioare. Aventurile, simţămintele ei nu durau. Trăirile i se spărgeau, de la sine, în bucăţi. Singura acţiune durabilă, neîntreruptă era cîntecul. Izbucnirile ei cîntate nu se risipeau, ci se adunau. Da. Se aduna. Fusese botezată Piaf, care în argou înseamnă vrăbiuţă. Maică-sa o născuse pe stradă,

e trotuar. Piaf. Vrabia, pasărea străzilor și ferestrelor ie case, pasărea care adună. Care adună fărîmele de oe trotuar, așa cum puștanca Piaf aduna gologanii ie pe pietrele pavajului. Viața ei explică această luptă prin cînt, război împotriva morții de toate zilele. Și :întecele ei, da, ale **Ei,** scrise **pentru ea,** cuprind oarte multă moarte, în ce are moartea mai melodramatic și mai cotidian.

În **Conversația,** un detectiv electronic înregistrează o conversație între un băiat și o fată. Banda trebuie livrată unui șacal milionar. Banda indica net că bossul va ucide pe cei doi tineri. Detectivul nostru e cuprins de oroare. Nu va livra banda. Dar degeaba. Banda i se va fura. Atunci el se va duce personal la locul unde trebuiau să moară cei doi tineri. Închiriază o odaie alături de a lor. Aude zgomote, țipete. Se repede acolo. Closetul e plin de sînge. Dar peste cîteva zile, află că bossul, ucigașul prezumtiv, fusese el asasinat. Iar la înmormîntarea lui, zărește pe cei doi tineri teferi ca un ou. Moartea, în tot timpul melodramaticei povești, nu numai că plana peste toți, mereu prezentă, mereu înfricoșătoare, dar mai făcea ceva: păcălea, își bătea joc de prevederile omenești, inculată într-un mister indescifrabil.

În admirabilul film al lui Gherasimov, **Mame și fiice,** o tînără, ajunsă la vîrsta majoratului, deschide scrisoarea lăsată de mama sa (pe care nu o văzuse niciodată). Se duce la Moscova la adresa indicată, unde găsește o doamnă foarte distinsă și de treabă,

O evocare a soldatului necunoscut: *Marele război* cu Gassman și Sordi



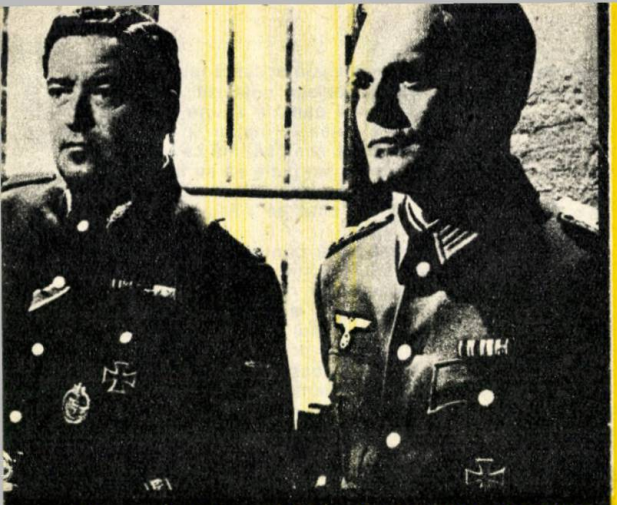
care însă habar nu avea de toată această istorie, dar care totuși va încerca să dezlege misterul. Fata stă la dînsa trei zile, face numai gafe, le spune tuturora adevăruri supărătoare și pleacă înapoi în nordul Rusiei unde își avea serviciul. Nu însă fără ca în acele trei zile, o reală și reciprocă simpatie să se fi născut între ea și falsa ei mamă. Mama cea adevărată, care murise pentru ea de cînd se născuse, acum murea pentru a doua oară.

Totuși o reacție premeditată contra acestui joc al morții, ea are o criză de negativita care o face să povestească camaradelor sale ce minunat fusese primită la Moscova de minunata ei mamă. Iar nopțile le va petrece plîngînd, cu capul înfundat în perne. Dar iată că peste cîtva timp primește o scrisoare de la drăguța femeie de la Moscova, care o anunță că a găsit-o, pe adevărata ei mamă, că e soră sanitară și adînc căzută în patima beției. Va fi a treia moarte. A maică-si. Această mamă de la început moartă pentru dînsa, iată că renaște pentru a muri a treia oară, înecată în viciu și nefericire. Reacția fetei? O vedem luînd trenul. Pentru a se duce probabil, la această ultimă mamă, de trei ori moartă, pentru a o salva, poate? În tot cazul, paralel cu acești morți știm că există și o naștere. Sigură. Tandrețea, sentimentele afectuoase ale falsei mame de la început, în care, de-acum va găsi, în tot cazul, dacă nu o adevărată mamă, în tot cazul o adevărată prietenă. Și în fond, de ce nu «o adevărată mamă»? Este atîta viață și moarte în această melodramatică poveste, încît totul devine posibil!

Dar mă opresc. Aș mai avea multe alte melodrame bune de semnalat. **(Camelia, Moartea obosită, Elvira Madigan, Ana celor 1000 de zile, L.B. Jones, Ruy Blas, If, Therese Raquin, Femeia zilei, Infidelele, Faraonul, Plimbare prin ploaie, Vrăjitoarea** (versiunea franceză), **Brățara de granate, Oameni respectabili, Nora, Șansa, Jane Eyre, Loulou, Femeia nisipurilor, Șechestrații din Altona, Alba Regia, Oglinda cu două fețe, Moulin Rouge, Recoltă la întîmplare, Lumină de gaz, Cléo de la 5 la 7,** iar în cinematografia română **Duhul aurului, Dincolo de pod** și (dacă s-ar fi respectat mai mult romanul): **Alexandra și Infernul** și **Enigma Otiliei.**

Fără să mai vorbim de momentele melodramatice pe care le întîlnim în cutare film care, el nu e melodramă, ba chiar din contra conține numai elemente interzise în melodramă ca de pildă: satiră, război, umor, critică socială, critică politică. Pentru că, repet: melodrama se ocupa cu predilecție de intimități sufletești. Un caz tipic de film foarte depărtat de genul melodramă, și care se termină, percutant și răscolitor, cu una din cele mai dramatice scene, este **La grande guerra** — «Marele război» de Monnicelli. Eroii sînt doi șmecheri entuziaști, doi chiulangii cu mînă de aur. Ei au meritul de a fi priceput că războiul acela 1914—1918, mai ales pentru italieni, era o prostie, un caraghioslîc, un faliment și mai ales o crimă, un genocid. Iată de ce concepția lor chiulangistă era perfect realistă și înțeleaptă. Patriotismul cu care li se tot bătea capul era moftangism și vorbe goale. Adevăratul patriotism e altceva, mult mai viteaz, mult mai primejdios. Făcuți prizonieri, nemții vor să afle de la ei unde se va da prima bătălie. Neamțul îi șantajează. Golanii noștri șterpeliseră niște mantale germane. Asta putea face din ei spioni, deci nu prizonieri, ci delincvenți de împușcat la zid. Dacă nu spun vor fi executați. Ei cer cîteva minute de reflecțiune. Gassman explică lui Sordi că o viață are omul; că dacă spun, nu înseamnă că italienii vor pierde acea bătălie; că chiar au și pierdut războiul; că chiar dacă l-ar pierde, nu vede ce ar cîștiga ei, italienii, din acest război stupid și fără scop. Și se decid să vorbească. Atunci între cei doi ofițeri nemți are loc următorul dialog:

— Am pierdut pariul. Eram așa de sigur că n-o să vorbească...



Un model de melodramă proastă: *Noaptea generalilor* cu Omar Sharif

— Oare te poți aștepta la altceva de la niște gunoaie de italieni?

Reacția celor două «gunoaie» este teribilă. Acum fuseseră insultați nu ei, ci Italia. Acum intervine patriotismul cel adevărat, patriotism perfect compatibil cu ura împotriva războiului stupid al stăpînilor. Și atunci îl vedem pe Gassman spunînd neamțului:

— Alora e cosi? Alora ti diro un bel niente, facia di merda!

Și se duce fără murmur, la moarte.

Iată acum scena cea mai patriotică, cea mai dramatică: faptul că nemții nu au cunoscut locul luptei, i-a făcut să piardă bătălia. Nemții părăsesc pozițiile. Italienii victorioși sosesc într-acolo și trec prin fața casei evacuate unde se găseau cadavrele celor doi italieni executați. E noapte. Ei stau întinși pe pămînt, cu burta în jos, cu picioarele răscrăcărate. Și în această poziție mult mai falnică decît aceea de duce cu decorații pe piept, ei primesc defilarea trupelor, pe care ei, da, ei, le duseseră la victorie. Este o anticipare și o hiperbolă; o evocare superlativă a viitorului «soldat necunoscut», care primește, la mormînt, flori. Cei doi eroi primesc nu flori, ci defilarea ostașilor biruitori. Iar ca supremă ironie, printre salvații italieni care, așa de patetic, le dau onorul, se aud aceste cuvinte:

— Unde s-or fi ascunzînd acum ăi doi chiulangii?

Viitorul soldat anonim avea să se numească: «necunoscut». Francezii au două cuvinte pentru asta: **inconnu** și **méconnu.** Eroilor noștri li se aplică amîndouă.

Această scenă rimează cu una, și ea final de poveste, din admirabila melodramă mexicană: **Camelia.** Eroina este actriță. O vedem pe scenă în rolul ei preferat în «Dama cu Camelii». Ca și aceasta, ea e condamnată la moarte de o maladie incurabilă. Ca și ea e despărțită de iubit. Care însă, în seara aceea, se răzgîndește și vine la teatru să-i spună că nu o va mai părăsi niciodată. I-o spune într-un chip foarte liniștit și foarte dramatic. În scena finală, cînd ea trebuie să moară, pe scenă, în pat, în brațele lui Armand Duval, în acel moment adevăratul ei iubit ia locul actorului și se repede pe scenă la căpătîiul ei. Ea află vestea pe care i-o șoptește iubitul, primește fericirea și moare cu adevărat. Nu ca în piesă, ci ca în viață. În zadar cortina, în aplauzele torențiale, se ridică și se lasă și iar se ridică de zece ori. Margueritte Gautier, ea, nu va veni la rampă. Și publicul va aplauda cea mai extraordinară performanță actoricească a unei moarte adevărate, moartă pe cîmpul de luptă al artei sale.

Nu seamănă asta oare cu cealaltă scenă de melodramă, cu finalul din **La grande guerra?**

Și despre melodrama proastă, dar proastă de tot

Și pentru a termina, vreau să dau un exemplu de melodramă pe cît de ilustră pe atît de lamentabilă. Acum vreau să vorbesc de o altă melodramă, cu un regizor pe drept cuvînt ilustru (Litvak), cu actori pe drept cuvînt ilustri (Peter O'Toole, Tom Courtney, Omar Sharif, Philippe Noiret și alții de egală valoare). Se numește **Noaptea generalilor.** Și este un model de melodramă proastă. Ne întrebăm (și cu mine se întreabă cea mai serioasă publicație franceză, Cinéma '67, nr. 119/pag. 125) care termină cu cuvintele: «De qui se moque-t-on ici?» Dar iată textul iscălit de Brancourt: «Dacă o dată mai mult cuvintele sex și crimă rimează între ele în concepția ecranului american, atunci soarta nefericită a milioanelor de ruși și polonezi (uciși de hitleriști — n.n.) nu servește la altceva decît să justifice această frumoasă rimă. Astfel distrugerea Varșoviei nu a fost opera unei ideologii, ci treaba unui maniac sexual! De cine oare își bat joc dumnealor aici?»

Într-adevăr, cum e posibil să se înghită ideea că toate atrocitățile războiului hitlerist nu sînt decît efectul apariției, pe ici pe colo, a cîte unui general neamț impotent, care își derivă ciuda și infirmitatea ucigînd întregi populații civile, iar din sînul acestor civili alegînd prostituatele pe care le va tăia, domnia sa personal, cu cuțitul, în bucățele mici de tot. Vina așadar nu o poartă bietul guvern hitlerist, ci Jack Spintecătorul! De altfel, reprezentantul guvernului nazist e arătat aici ca un băiat bun și generos, care tocmai caută să-l demaște pe maniac. Pe de altă parte, monstruozitatea face aici bun menaj cu naivitatea cea mai prostănacă. Vedem, de pildă, cum o fiică de general nazist conversează cu o damă de local care nu-i ascunde că e machizardă. Sau îl vedem pe un șef nazist (Omar Sharif) băiat bun de pus la rană, spunîndu-i șefului poliției (Philippe Noiret) că îl știe că e și el machizard, dar nu-i face nimic, ci din contra îi salvează 2-3 prizonieri din lagăr. În schimb, domnul polițist îi șoptește nazistului o mică informație destul de interesantă. E vorba de faimosul atentat cu bombă împotriva Führerului, la care informație șeful nazist zice mersi. Filmul mișună de rizibile neverosimilități în slujba unei pofte de melodramă proastă. Și totuși, acel sinistru personaj, Jack Spintecătorul, ar putea fi folosit în dramă. Așa a făcut cu succes Pabst în **Cutia Pandorei.** Dar mai ales așa a făcut marele poet Verhaeren, al cărui poem **La dame en noir** este unul din cele mai melodramatice scenarii de film.

Unul din cei mai ilustri autori de melodramatice povești (deși cu bază polițistă), Hadley Chase, are un roman tradus în franțuzește, cu titlul **La Culbute,** unde e vorba, la început, de un general american care roagă pe un caporal să conducă automobilul și să-l aștepte în fața casei unde dumnealui taie în felii trupul unei prostituate și dă vina pe caporal. În restul de 300 de pagini, nu mai e vorba de general, ci de teribilele peripeții ale bietului caporal osîndit toată viața să se ascundă în fața unei condamnări capitale sigure. Reamintesc toate acestea pentru a arăta nu numai plagiatul lui Litvak, dar și faptul că într-o melodramă bună monștrii nu au substanță dramatică. Rolul lor e cel mult acela de punct de plecare anecdotic pentru dramele altora. Vă voi servi: «pour la bombe bouche», ca desert, un verdict al unui forum foarte simandicos: C.C.R.T., adică Comitetul de critică de la Radio și televiziunea franceză care a întocmit următoarea fișă-verdict: «General, german, fanatic, impasibil, lipsit de simțul vinovăției, cu reacții adeseori curioase».

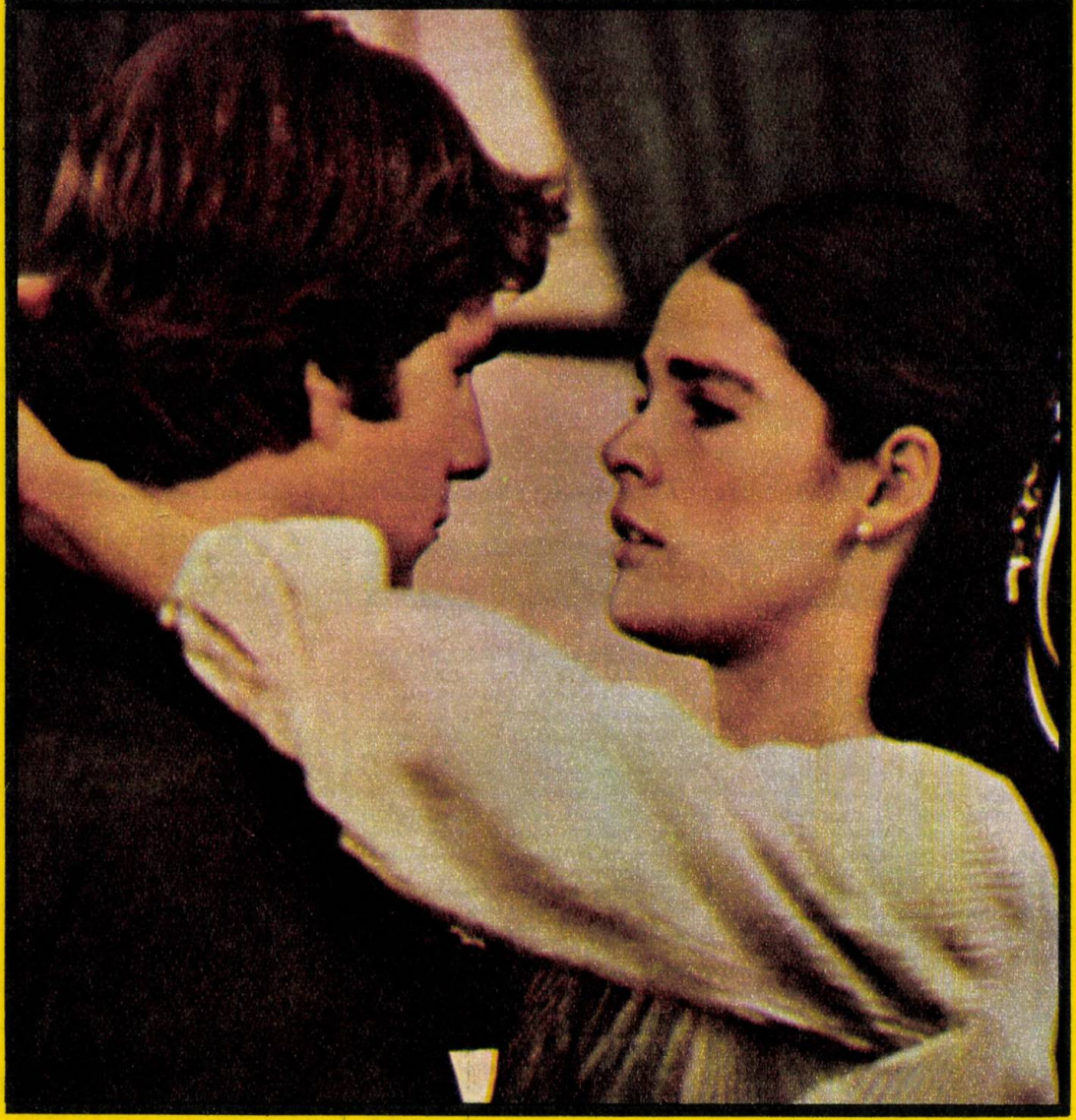
Așadar, faptul că «adeseori» d-sa decupează trupul unei femei în fragmente mai mici, asta se numește «reacție curioasă».

D.I. SUCHIANU

file pentru dicționarul dvs.

Un drum lung cu melodrama

Unul din imensele succese de public din ultimii ani a fost o melodramă cum scrie la carte: *Love Story*



O durere care ar fi putut să rămînă neauzită de nimeni:
Cléo de la 5 la 7 **cu Corinne Marchand și Jean Pierre Cassel**

Un drum lung cu melodrama

Cinema

Rar termen care să se bucure de o presă mai proastă în critica cinematografică decît cel de «melodramă». S-ar părea că melodrama a încetat să mai acopere un anume conținut determinat sau să definească un gen (cu particularitățile sale) ci a devenit, pur și simplu, o injurie, în cel mai bun caz, complezentă. Dacă vrei să lichidezi un film nu e nevoie să te lansezi în analize savante ci e deajuns să-l califici drept melodramă; nu există melodrame bune sau mai puțin bune ci termenul însuși conține implicată în el o judecată de valoare categorică: melodramă = prost, ridicul, în afara (și dedesubtul) universului artistic, produs al subculturii. Nici un regizor, nici o casă de filme n-ar admite vreodată că printre produsele lor trecute, prezente și viitoare s-ar găsi vreunul care să se încadreze în categoria melodramei. Melodramele, ca atare, nu figurează în nici un repertoriu și pînă și esteții rafinați care în goană după originalitate s-au străduit în ultimii ani să reabiliteze (sau măcar să-l explice ca fenomen sociologic — kitsch-ul), n-ar catadicsi să-și îndrepte atenția asupra unui termen nu numai injurios ci și desconsiderat.

Și totuși (mai e nevoie s-o demonstrăm?) melodrame se produc cu duiumul și, ceea ce e și mai important, ele sînt vizionate de milioane și milioane de spectatori, genul încriminat situîndu-se, paradoxal, printre cele mai prizate de public. Toți distribuitorii de film cunosc, de altfel, fenomenul și ori de cîte ori nori negri se adună pe cerul bugetului, ori de cîte ori încasările nu corespund așteptărilor, sau planului, prima soluție care vine în mintea tuturor este apelul la nenorocitele pelicule, de care se rușinează toată lumea dar care au virtutea de a atrage, precum magnetul, masele de spectatori spre sălile de cinema. Desigur, pentru salvarea aparențelor, se recurge uneori și la serviciile criticii: filmele respective nu sînt, ferit-a sfîntul, melodrame, ci «drame psihologice, pe fundalul unor acute conflicte sociale» sau «filme populare care exaltă, în contextul unor actiuni complexe, victoria binelui asupra răului», sau «filmele marilor sentimente simple» (cînd e vorba de **Love Story** sau **Anonimul venețian)** etc. etc.

Această situație ambiguă, această pendulare între adeziunea publicului și respingerea teoretică (nu numai din partea esteticienilor profesioniști ci și din partea unor mase mari de spectatori — în măsura în care acestea sînt invitate la o judecată estetică) reflectă, cel puțin din punct de vedere sociologic, păcatul originar care apasă asupra originilor și existenței melodramei.

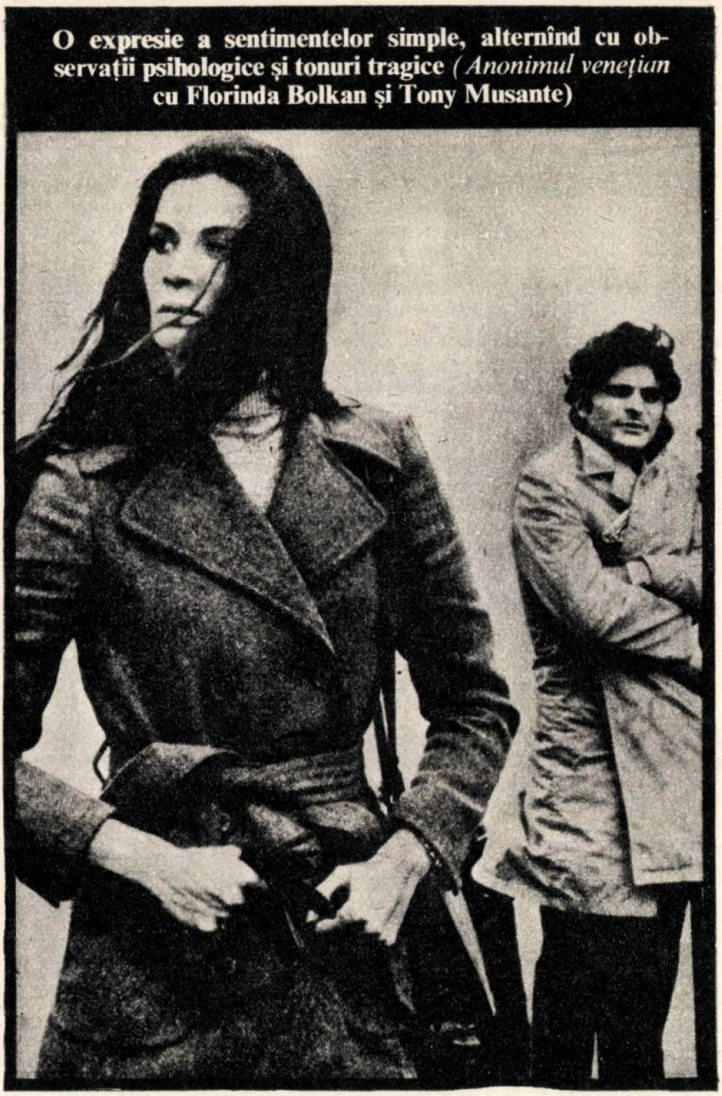
Nu știu dacă este gen peren, dar știu că melodrama are încă un drum lung

S-a spus că melodrama este un gen tipic pentru cinematograful popular. Afirmația este, fără îndoială, în linii mari, adevărată, deși insuficientă. Dar ce înseamnă «popular»? Arta populară de origine și de circulație rurală are alte caracteristici, ea nu cunoaște — decît cu rare excepții — melodrama. Arta populară de factură proletară este, deasemeni, cu totul altceva; combativitatea dusă pînă la spirit revoluționar, solidaritatea militantă, credința într-o dreptate colectivă sînt trăsături cu totul străine melodramei. Cel mai corect ar fi să definim melodrama ca un gen specific — mic-burghez. De altfel melodrama în accepția actuală a conceptului s-a constituit și s-a impus în literatură și teatru odată cu dezvoltarea largă a păturii mic-burgheze, odată cu accesul acestor mase spre primele rudimente ale culturii în ultimele decenii ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Mica burghezie, se știe, se caracterizează tocmai prin situația ei ambiguă: condiții materiale precare, uneori foarte apropiate de cele ale păturilor muncitoare, cantonarea, în marile conflicte sociale, pe poziții derizorii, individuale, lipsa unei perspective care să transcende cadrele societății burgheze, absența unui destin istoric major. Cu excepția anumitor momente de criză revoluționară, cînd masele mic-burgheze sînt proiectate vremelnic, deși cu izbucniri paroxistice, în vîrtejul marilor lupte esențiale, micul burghez, dezorientat, aspiră să iasă pe cont propriu (eventual ajutat de șansă) din condiția sa amărîtă, să devină și el un burghez sadea. Înainte ca existențialiștii să fi descoperit existența «conștiinței nenorocite» (deși termenul se găsește încă la Hegel), micul burghez a trăit intens sentimentul de frustrare pe care-l dă lipsa unei identități istorice precise, s-a rușinat totdeauna de condiția sa de mic-burhez. Nici un partid, nici un curent social, nici o filozofie politică nu s-au intitulat vreodată, deschis, mic-burgheze. Mai mult, domeniul micii burghezii, apartenența la mica burghezie n-au putut fi niciodată definite cu rigoare, și, cel puțin, ceea ce se numește «spiritul mic-burghez» a depășit și depășește întotdeauna, atît într-o direcție cît și în cealaltă, atît pe teritoriul clasei muncitoare cît și pe cel a burgheziei, limitele strict social-economice ale categoriei de care ne ocupăm.

Multe dintre aceste trăsături se găsesc, desigur, într-o formă alienată de cerințele unei structurări para-artistice, în noțiunea de melodrama.

Într-adevăr, ce caracterizează melodrama? (Ne referim aici, bineînțeles, la melodrama cinematografică dar lucrurile nu sînt prea deosebite în ce privește melodrama literară).

În primul rînd, esența oricărei povestiri melodramatice o constituie prezentarea (de obicei, insistentă și îngroșată) a durerilor, suferințelor pe care le îndură (cel puțin o bucată de vreme) eroii pozitivi. Sărăcie, mizerii, învinuiri și condamnări nedrepte, boli (într-un timp de preferință orbirea și tuberculoza, azi, pe primul loc, cancerul și paralizia), moartea celor dragi, etc., se succed și se suprapun, aducînd — cum e și firesc — personajele în pragul disperării. Semnificativ e faptul că aceste suferințe apar de obicei ca neprevăzute și neprevizibile (atît pentru eroi cît și pentru spectatori care, și unii și alții, sînt mereu surprinși de înverșunarea demonică a sorții), și în același timp, ca nemeritate. Este aici o întreagă filozofie a «micului om»



O expresie a sentimentelor simple, alternînd cu observații psihologice și tonuri tragice *(Anonimul venețian* **cu Florinda Bolkan și Tony Musante)**

(ca să reluăm un concept al expresionismului german) care nu înțelege ce se-ntîmplă cu sine și cu cei apropiați, care nu pricepe de ce destinul îi este atît de vrăjmaș. Spectatorul mic-burghez «compătimește» imediat cu eroul de pe ecran; propriile lui necazuri (pe care și el le considera inexplicabile și nemeritate) îi apar potențate la nivelul valorii artistice, ceea ce, indiscutabil, acordă noblețe unor supărări, altminteri banale. Dacă la aceasta adăugăm și mulțumirea lașă, că totuși, lui (celui din stal) nu i s-au întîmplat atîtea nenorociri ca celui-lalt (cel de pe ecran) și speranța alimentată de frecventarea altor melodrame că pînă la urmă totul se va termina cu bine, satisfacția e deplină.

Melodrama satisface și nevoia de aventură a spectatorului. Chiar dacă eroii nu se taie în săbii și nu călăresc peste munți și văi, răsturnările spectaculoase de situații, trecerile rapide dintr-un mediu în altul, surprizele și loviturile de teatru provoacă sentimentul plăcut de a participa la întîmplări nemaipomenite (răzbunare la adresa cenușiului vieții cotidiene) fără a abandona comoditatea (relativă) a fotoliului din sala de cinema.

Filozofia melodramelor este, firește, necomplicată iar analiza psihologică pe cît e cu putință evitată. Viziunea predominantă e cea maniheiană, lumea se împarte în buni și răi, singurele surprize constînd în faptul că unii care au apărut timp de zece acte răi se dovedesc pînă la urmă buni (și viceversa) sau că alte personaje care se arătau nu chiar răi ci doar cu inimă de piatră sfîrșesc — sub influența vreunei mame iubitoare sau a unui copil inocent — prin a-și manifesta bunătatea și generozitatea, pînă atunci bine ascunse. Concepția aceasta dihotomică exprimă, dincolo de naivitatea ei, o anumită aspirație spre puritate, absolut onorabilă, aspirație pe care o regăsim și în concluziile morale, mai bine zis moralizatoare cu care se încheie orice melodramă ce se respectă.

Alte laturi ale spiritului mic-burghez se întrevăd în felul cu care melodrama abordează unele probleme ale instituțiilor economice și sociale.

Ambiguă este, de pildă, atitudinea față de bani, față de avere. Pe linia bunului simț popular, lăcomia de bani, dorința de înavuțire cu orice preț este vehement combătută. Cămătarii sînt tipice personaje negative ale melodramelor. Ideea că, în general, banul este «ochiul dracului» este deasemenea larg îmbrățișată. În același timp, însă, averea apare ca recompensă firească și bine meritată, recompensă care constituie o condiție sine-qua-non a fericirii finale. Deși banul nu are miros, e mai bine, pentru salvgardarea principiilor morale, ca averea să apară fără ca personajul pozitiv să fie silit să-și murdărească mîinile (moștenirea neașteptată, donația unui filantrop generos și miliardar, căsătorie, realizată însă obligatoriu din dragoste, mai rar descoperirea unei comori fără proprietar sau cîștig datorită unei activități frumoase, neexploatatoare: artă, știință, etc.)! Dubla personalitate a eroului mic-burghez, pe de o parte înrăit de deosebirile de avere, pe de alta convins că numai prin bani se poate obține fericirea, apare astfel deosebit de evidentă. Eroul melodramei nu vrea să-și rezolve dificultățile schimbînd sistemul în care trăiește ci vrea doar ca binefacerile sistemului să se reverse și asupra ta.

Conformismul social și ideologic este, deci, una dintre caracteristicile melodramei. Melodrama clasică nu numai că nu vrea să schimbe societatea ci, dimpotrivă, se străduie să-i sacralizeze instituțiile și ierarhiile. Justiția și poliția pot comite erori (din exces de zel), dar pînă la urmă tot ele asigură repunerea în drepturi a celor buni. Încălcarea legilor este permisă numai pentru a întări ordinea sau pentru a sluji șefii (valeții sau servitorii pozitivi din melodrame mai calcă legea uneori, dar o fac numai pentru a sluji pe stăpînii lor și, deci, ilegalitatea lor e legală, dintr-un punct de vedere superior). Happy-end-ul melodramei tradiționale (și, schimbînd ceea ce este de schimbat, și a melodramei actuale) constă nu numai în victoria binelui asupra răului ci, mai ales, în restabilirea ierarhiilor legitime: vagabondul cu suflet mare, care a suferit atît, se dovedește pînă la urmă conte, și redevine conte, cu toate privilegiile decurgînd din acest statut, spălătoreasa chinuită își recapătă identitatea originară de moștenitoare a unei averi fabuloase. În melodramă nu există redempțiune în afara promoțiunii sociale. Într-un roman, puternic impregnat de clișee melodramatice (ceea ce nu-l împiedică să se situeze printre capodoperele literaturii universale) — e vorba de «Mizerabilii» lui Victor Hugo — eroul principal se scapă de groaznicul său păcat (de a fi furat o pîine!) devenind industriaș. Conformistă (în sens burghez) și atitudinea față de religie, considerarea abaterilor de la normele sociale instituite ca un păcat ce trebuie ispășit. Dacă la toate acestea mai adăugăm rolul hotărîtor acordat șansei, hazardului, atitudinea rasială ambiguă (foarte multe dintre personajele negative sînt — întîmplător? — elemente alogene), credința difuză în predestinare, în forța destinului inexorabil, vom întregi tabloul caracteristicilor ideologice ale melodramei, caracteristici care exprimă de fapt, — uneori, într-o formă deviată — adoptarea conformistă a principiilor burgheze ale moralei de masă.

Rezultă oare de aici că melodrama este un gen pe de-a dreptul depășit și, în orice caz, cu o existență istorică limitată? Nu tocmai. Așa cum am arătat, melodrama știe să facă apel la un fond de sentimentalism general-uman, să vehiculeze cîteva idei simple, adînc înrădăcinate de milenii în conștiința oamenilor, să nu solicite un efort intelectual prea mare (spre deosebire, de pildă, de comedie) și mai ales sau în concluzie să fie deosebit de accesibilă. De aceea literatura mare și cinematograful de calitate nu au ocolit melodrama. Un anume filon melodramatic regăsim în operele lui Balzac, ale lui Dickens, a surorilor Brontë și în nenumărate filme, de la Griffith și pînă la Bergman și la unii regizori neorealiști.

Desigur, mulți artiști de valoare au încercat să caute (și au găsit) în spatele naivei fabulații melodramatice accentele tragediei sau ale satirei filozofice și sociale. Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă, marele regizor sovietic V. Meyerhold punea în scenă, într-o montare care a făcut senzație, cea mai tipică melodramă teatrală: **Dama cu camelii** a lui Dumas — fiul. Dincolo de desfășurarea lacrimogenei acțiuni, montarea punea în evidență ferocitatea relațiilor umane într-o societate în care toate sentimentele au fost transformate în marfă.

În zilele noastre, o întreagă tehnică modernă a situațiilor-limită, a ilogismului și absurdului fluxului evenimential, a substratului tragic al existenței își poate găsi filiații în melodramă sau, mai bine zis, în schemele melodramei. În același timp, pentru mulți autori moderni — inclusiv cineaști, melodrama devine o convenție, un cadru util pentru că accesibil în care se toarnă un conținut diferit. Dintr-un anume punct de vedere se întîmplă cu melodrama ceea ce se întîmplă cu opera (paralela nu este întîmplătoare: sensul inițial al termenului melo-dramă, sens încă folosit uneori în Italia, este acela de dramă cîntată). În mîna unui artist inspirat, convenționalismul exacerbat, supunerea necomplexă față de o schemă arhicunoscută, poate să nu fie o frînă ci, dimpotrivă, un stimulent, o modalitate de a scoate în evidență, prin contrast cu banalitatea, o viziune insolită.

Dar nici melodrama propriu-zisă, clasică, asumată, nu pare să fi ajuns încă la asfințit. E interesant de observat că melodrama nu înflorește nu-și găsește cîmp larg de manifestare nici în vremurile explozive, în perioadele de război, revoluție, ciocniri sociale violente (realitatea hiper-dramatică, sesizată ca atare pînă în pătrunderile de obicei cele mai amorfe, reduce la minimum posibilitățile de impact ale melodramei), nici în vremurile de decadență ale unei societăți, în vremurile în care domină căutarea rafinamentului formal, dezabuzarea, scepticismul, în care oameni cu nervii obosiți caută bizarul, neprevăzutul, șocantul. Mai degrabă, melodrama își găsește un public larg și fidel, mai ales în societățile în curs de structurare și consolidare, în care procesul dezvoltării provoacă — e și firesc —

atîtea suferințe și chiar atîtea victime, dar în care se menține vie și speranța reușitei. Nu întîmplător, melodrama a cunoscut un succes considerabil în perioada capitalismului ascendent și cunoaște un succes asemănător astăzi, în numeroase țări ale lumii a treia (vezi, de pildă, filmele indiene).

Împletire sui-generis de conformism (nu sînt puse în discuție valorile fundamentale ale societății constituite) și de revoltă care, atît cît este, are doar un caracter individual (din moment ce suferința e provocată mai ales de nenoroc sau neînțelegere și rezolvarea conflictelor e deplin posibilă în cadrul sistemului), melodrama îndeplinește, indiscutabil, voit sau nevoit, o anume funcție diversionistă. Aceasta explică de ce, spre deosebire de alte genuri și modalități artistice, melodrama nu întîlnește opoziția sau cenzura ierarhiilor instituționalizate în nici un sistem social organizat, bazat pe exploatare.

E greu de răspuns la întrebarea dacă melodrama este sau nu un gen peren (de altfel se poate oare vorbi de perenitate într-un asemenea domeniu?). Ceea ce, însă, ni se pare indiscutabil este că melodrama mai are un viitor lung în fața ei.

H. DONA

Cu cîteva decenii în urmă, marele succes de public se chema *Dama cu camelii*, cu Greta Garbo și Robert Taylor

file pentru dicționarul dvs.

Să ne amintim la ce filme am plîns...

De-a lungul deceniilor gesturile s-au schimbat, dar conținutul melodramei a rămas același: suferința, deznădejdea. Același suport uman: dragostea

Cinema

...Și atunci tînăra femeie (albă), într-un acces de furie, ridică mîna și o izbește din răsputeri pe buna și blînda doică (neagră), care o îngrijește cu atîta devotament de-o viață. Bătrîna se rostogolește pe treptele somptuoasei scări interioare, în timp ce soțul (alb) al eroinei strigă, disperat: «E mama ta!». La auzul acestei revelații, tînăra fiică (albă) rămîne împietrită. Bătrîna doică-mamă (neagră) rămîne inertă la capătul de jos al scării. La scurt timp după aceea, bătrîna (neagră) se va stinge, nu înainte de a i se împlini cea mai fierbinte dorință, aceea de a auzi din gura fiicei sale (albe), la picioarele căreia s-a prosternat ani de-a rîndul cuvîntul «mamă». Un zîmbet timid va lumina chipul muribundei, o lacrimă de fericire i se va prelinge ușor pe obraz, după care va închide ochii pentru totdeauna. Îngenunchiată la căpătîiul ei, fiica cea albă, copleșită de durere și remușcare, va ridica încet mîna, aceeași cu care își pălmuise mama, pentru a căuta sprijin la bărbatul ce o adoră și a răbdat, cu un îndurerat stoicism, irepresibila ei repulsie față de cei cu pielea de altă culoare. În timp ce din banda sonoră a filmului va răsuna din ce în ce mai tare pateticul refren — o suplică adresată unui pictor de a face loc în tabloul său și pentru «angelitos negros».

Așa se termină filmul **Îngerașii negri.** Melodramă? Melodramă. Adică un film la care lacrimile inundă nu numai ochii, ci și mintea spectatorilor, astfel încît puțini se mai întreabă cum de a ieșit o fiică atît de albă dintr-o mamă atît de neagră. Dar melodramă mai ales pentru că, pornind de la o situație de ansamblu cu corespondențe în realitate (discriminarea rasială în Lumea Nouă) și de la o situație particulară perfect neverosimilă (un contraadevăr al geneticii), se ajunge la o serie de situații-limită: mama-slugă; fiica stăpînă; soțul-model de bunătate și comprehensiune, soția monument de egoism și brutalitate; ginerele — confident al mamei și păstrător al cumplitului secret, fiica — pradă facilă a ignoranței în care o ține solicitudinea mamei, etc. Deznodămîntul este și el tipic pentru happy-end-ul nuanțat de amărăciune al melodramei: sacrificiul — voluntar asumat — al protagonistei iubitoare regenerează moral protagonista iubită, care își dobîndește echilibrul și un soi de melancolică fericire.

Așa cum se va vedea mai departe, prin aceasta cartea de bucate a melodramei nu și-a epuizat rețetele.

De la ura extremă la iubirea extremă, melodrama ne-a obișnuit cu aceste contraste între care parcursul se face fulgerător (Martha Rangel și Titina Romay în *Îngerașii negri*)

Catharsis și antistress

Care a fost soarta melodramei de-a lungul istoriei cinematografului? Pentru a parafraza un dicton celebru, melodrama este „marea mută". Cercetînd filmografiile perioadei presonore, se poate constata că ea ocupă mai bine de jumătate din producție. **Dama cu camelii** cunoaște cîteva versiuni, în care eroina lui Dumas-fiul capătă rînd pe rînd chipul nemuritoarei Sarah Bernhardt sau al nu mai puțin celebrei, la vremea sa, Alla Nazimova. Griffith ecranizează cu mare succes trista soartă a celor două orfeline (interpretate de Dorothy și Lillian Gish), salvate de la moarte în clipa cînd cuțitul ghilotinei stătea să le cadă pe grumaz. Supunere față de

gustul epocii sau înclinaţie temperamentală, preferinţa marelui clasic american pentru acest gen a dat multe dintre capodoperele sale: **Crinul strivit, Drumul spre est, Trandafirul alb.** Divele şi divii fără glas — Francesca Bertini, Asta Nielsen, John Gilbert, Lya Mara, Pola Negri, Clara Bow — cu ochii lor încercănaţi, cu mişcările lor unduitoare, cu gesturile lor patetice, cu mimica lor ce ţine locul foneticii, se nasc special pentru a interpreta aceste «tragedii burgheze» cum le defineşte J. Bourget. Indiferent dacă este şeic **(Şeicul, Fiul şeicului)**, căpitan de vas **(Mări nestrăbătute)** sau aristocrat sud-american **(Sfîntul e un diavol)**, Rudolf Valentino conferă o dimensiune melodramatică filmelor sale de aventuri. Iar moartea lui (e vorba de cea autentică din anul 1926) va promova melodrama de pe pînza ecranului în viaţa de toate zilele, declanşînd o reacţie în lanţ de suferinţe paroxistice şi chiar de sinucideri în rîndul admiratoarelor sale isterizate.

Melodrama trece cu brio examenul cinematografului sonor şi vorbitor. Departe de a avea ceva de pătimit, voga ei se amplifică. În schimb, revoluţia tehnică îi imprimă, pînă şi ei, un caracter mai realist, evident atît în tramele care se îmbogăţesc în nuanţe psihologice cît şi în interpretarea actoricească ce se apropie de vorba şi comportamentul omului de pe stradă.

Primul film sonor şi vorbitor — **Cîntăreţul de jazz** — este o veritabilă melodramă pînă şi în sensul etimologic al cuvîntului. Avem de a face cu un triplu şi cumplit zbucium sufltesc: 1) al fiului, pe care chemarea scenei îl împinge să nesocotească tradiţia familială; 2) al tatălui, pe care concepţiile de pater familias îl obligă să-şi alunge fiul, zdrobindu-şi şi zdrobindu-i inima; 3) al mamei, care se află între ciocan şi nicovală în acest conflict aparent ireconciliabil, dar aplanat cu uşurinţă în final. Melodramă? Şi încă cum. Numai că sonorul atenuează stridenţele genului, aşa cum trebuie să recunoască un critic nu tocmai binevoitor la adresa filmului, Barthelemy Amengual: «Melodramă înfiorătoare, conflict siropos. Intriga se bazează pe o falsă dilemă (deoarece totul poate fi rezolvat din capul locului şi extrem de uşor) avînd un unic scop — acela de a stoarce lacrimi şi de a întîrzia happy-endul. Din fericire, cîntecul comandă structura dramatică, drama este drama unui cîntăreţ, conflictul este în primul rînd conflictul dintre două universuri muzicale».

Sonorul ridică spre noi trepte ale măiestriei şi faimei vedete deja consacrate (Charles Chaplin, Greta Garbo), aruncă peste bord altele (Theda Bara, John Gilbert, Mary Pickford), promovează aproape peste noapte tinere şi viguroase talente (Bette Davis, Irene Dunne, Margaret Sullavan).

Reconfirmîndu-şi înclinaţia spre melodramă, manifestată încă din **Piciul** şi **Opinia publică** (singurul film pe care s-a mulţumit doar să-l regizeze), inegalabilul Chaplin aduce o contribuţie hotărîtoare la evoluţia genului prin filme ca **Luminile oraşului** sau, la 22 de ani distanţă **Luminile rampei.** Adoraţia şi devotamentul pe care i le închină tinerei florărese oarbe binecunoscutul vagabond (în **Luminile oraşului)** îşi găseşte un izbitor corespondent în generozitatea pasionată cu care Calvero se străduieşte să o redea luminilor rampei pe fosta balerină paralizată. Cuplurile prezintă aceleaşi raporturi de pe aceleaşi poziţii: femeie handicapată — bărbat nepotrivit pentru ea (fie ca situaţie socială, fie ca vîrstă). Spiritul de sacrificiu al protagonistului iubitor creşte între cele două filme luînd în **Luminile rampei** forma supremă: renunţarea liber consimţită la protagonista iubită, prin moartea pe care Calvero o acceptă cu seninătate.

La rîndul ei, divina Garbo reuşeşte adesea să ridice nivelul genului, chiar dacă pendulează între personaje stereotipe ca Mata Hari şi Marguerite Gautier, regina Christina şi Anna Karenina. Deşi trama filmelor sus-menţionate reflectă nedesminţit canoanele melodramei, jocul lui Chaplin şi al lui Garbo estompează contururile groase ale genului şi creează veritabile probleme de clasificare — formula cea mai frecvent uzitată, deşi cam ambiguă fiind «dramă romantică».

Multe dintre vedetele anilor '30 îşi leagă numele de melodrame, cărora le rămîn debitoare pentru celebritatea dobîndită. Bette Davis este Jezebel, femeia diabolic de voluntară, care prin cerbicia ei îşi alungă iubitul (Henry Fonda) pentru ca în final să-i împărtăşească cumplita soartă, urmîndu-l fără şovăire în boală şi poate în moarte. La polul opus, Irene Dunne, femeia infinit de supusă şi modestă, care se mulţumeşte să trăiască în umbra fericirii **(În umbra fericirii,** titlul de difuzare a filmului în România realizat de John M. Stahl) bărbatului adorat (John Boles), însoţindu-l pretutindeni, dar de la distanţă, pentru a nu-l compromite în mediul său de mare-burghezie. Undeva între cele două extreme, Margaret Sullavan este Pat Hollman din **Trei camarazi,** care se ridică de pe patul de spital unde agonizează pentru a muri în zăpadă, cu mîinile întinse spre omul căruia şi-a dăruit inima (Robert Taylor).

Atunci cînd mîna bărbatului iubit mîngîie, mîna destinului loveşte: soţia lui Giuseppe Verdi (Ana Maria Ferrero) şi iubita lui Armand Duval (Micheline Presle) pe patul de moarte

→

Piept dezgolit, un genunchi pe pămînt, mîini împreunate: gestica mutului supralicitează pentru a suplini lipsa cuvîntului (Rudolph Valentino și Vilma Banky în *Șeicul*)

«Toți acești monștri sacri influențează pînă și noțiunea de gen: filmele care prin povestea lor sînt polițiste, de suspense sau western devin pe ecran melodrame sau așa-zise drame romantice datorită simplei lor prezențe» — constată pe drept cuvînt J.L. Bourget.

În anii 1930—1945, răvășiți de efectele crizei economice și apăsați mai întîi de perspectiva,apoi de realitatea războiului, melodrama are misiunea de a distrage pe spectatori, vreme de cîteva ore, de la preocupările majore ale propriilor lor existențe. În îndeplinirea acestei sarcini «diversioniste», melodrama se situează alături de comedie, musical și filmul de acțiune.

Izbucnirea războiului aduce producției cinematografice un nou cadru, un nou fundal vizual și sonor, o nouă problematică. Caracterul actual al acesteia din urmă favorizează melodrama a cărei ambianță se compune acum din zgomotul avioanelor în picaj, exploziile asurzitoare ale bombelor, gemetele răniților și suspinele celor loviți de moarte.

Pășind dincolo de pragul războiului, melodrama evoluează spre o nouă etapă a deceniilor 6,7 și 8. Evoluție? Mai curînd involuție, sînt de părere unii autori. În cinematograful contemporan, unde precumpănește pasiunea pentru realismul cu profunde implicații sociale și politice (neorealismul, free-cinema, noile valuri din diverse țări), unde sînt abordate cu precădere problemele grave și constante ale secolului (războiul, delincvența minorilor, mizeria unei mari părți a omenirii, răspîndirea drogurilor, poluarea mediului), unde se face abuz de senzații tari (violență, catastrofe etc), melodrama își pierde rolul de solistă, fiind surghiunită printre genurile de umplutură sau avînd sporadic și limitat rolul de ingredient al altor genuri. Un simptom evident al mutației produse este dispariția marilor actori impuși de acest gen și dedicați lui. Vedetele continuă să se nască, dar Yves Montand și Gian Maria Volonté sînt sinonimi cu filmul politic, Steve Mc.Quenn și Alain Delon cu filmul de acțiune, Clint Eastwood și Charles Bronson cu westernul și filmul de aventuri, Julie Andrews și Barbra Streisand cu filmul muzical, Zbigniew Cybulski cu filmul de război, etc. În treacăt fie spus, actuala preponderență a starurilor masculine, spre deosebire de epoca antebelică, este de asemenea un simptom patologic al melodramei, ținînd seama că printre definițiile ei intră și lapidara formulă «women's film», adică filme de femei sau mai precis pentru și cu femei.

Fie că o face obiect de adorație a cîtorva bărbați (Arletty în *Copiii paradisului*), fie că o strivește sub povara

Deşi retrogradată în categoria B, melodrama continuă să ocupe un loc de frunte din punct de vedere cantitativ şi al audienţei de public. Ea confirmă cu conştiinciozitate o altă metaforică definiţie — «tear-jerker» (storcător de lacrimi), fiind necesară azi pentru defularea spectatorilor prea des încrîncenaţi de morbiditatea la modă în cinematograful contemporan.

Multe melodrame ale zilelor noastre — **Vagabondul, O floare şi doi grădinari** etc — îşi asumă cuminte rolul de mijlocitor al unui facil catharsis, conformîndu-se unor formule repetate pînă la saturaţie şi roase pînă la urzeală. Există însă excepţii, cînd protestul activ împotriva efectului dezumanizator al cinematografului occidental contemporan, împotriva abuzului de violenţă, îşi ia ca vehicul melodrama. Încercare de repunere în drepturi a unui gen detronat, **Love Story** respectă toate regulile jocului aşa cum au fost ele statuate încă de pe vremea filmului mut, exploatîndu-le cu inteligenţă şi împachetîndu-le într-un ambalaj verosimil din punctul de vedere al realităţilor deceniului nostru, ambalaj care, deşi colorat cam strident, nu distonează prea tare cu decorul.

Protagonista iubită este oarbă sau paralizată, protagonistul iubitor este prea sărac sau prea bătrîn: la distanţă de două decenii, cele două melodrame chapliniene, *Luminile oraşului* şi *Luminile rampei*, respectă regulile jocului

unor acuzaţii nedrepte (*Genoveva de Brabant*), melodrama rezervă femeii o singură soartă — suferinţa

Regulile jocului respectate ieri şi azi

Resortul de bază al oricărei melodrame este dragostea, nu numai în sens sentimental, ci pe tot cuprinsul ariei geografice a iubirilor: părintească **(Mizerabilii, Îngeraşii negri)**, filială **(Omul cu pantaloni scurţi)**, frăţească **(Cele două orfeline)** sau pur şi simplu larg umană. Adeseori aceste iubiri intră în conflict, sporind şi mai mult sfîşierea din inimile eroilor şi ale spectatorilor. O asemenea luptă se dă în sufletul Alidei Valli în **Omul cu pantaloni scurţi** cînd se află în situaţia de a trebui să opteze între dragostea pentru băieţelul pe care îl abandonase şi care a peregrinat în căutarea ei străbătînd toată Italia, şi noile sentimente ce o leagă de actualul soţ şi de copilul dăruit de acesta. După cum evoluţia personajului Annei Gauthier din **Un bărbat şi o femeie** se axează în exclusivitate pe conflictul dintre iubirea cea veche, curmată brusc prin moartea soţului, şi iubirea cea nouă pentru bărbatul cu care ar dori să-şi refacă viaţa.

Mai totdeauna, subiectul (persoana care iubeşte) se sacrifică de dragul obiectului (persoana care e iubită). În cazul dragostei dintre un bărbat şi o femeie, între aceştia se stabileşte un raport de inegalitate, femeia ocupînd de regulă locul victimei, victimă a **lui** sau a destinului. Este o victimizare impusă din afară, dar şi liber consimţită de femeia cu vocaţie de mucenică, în aparenţă incapabilă să-şi aleagă altă soartă, în realitate complăcîndu-se în leagănul dulce-amar al suferinţei adesea inutile sau uşor de evitat (vezi **Scrisoare de la o necunoscută, În umbra fericirii** etc). Şi tot o regulă este ca bărbatul, care prin comportarea lui egoistă şi brutală a provocat acest chin, să nu încerce nici un fel de mustrări de conştiinţă (în cel mai bun caz doar unele remuşcări vagi şi tardive). Aşa se face că, în majoritatea cazurilor, eroina de melodramă este moralmente superioară partenerului ei. Ea îşi jertfeşte fericirea (Marguerite

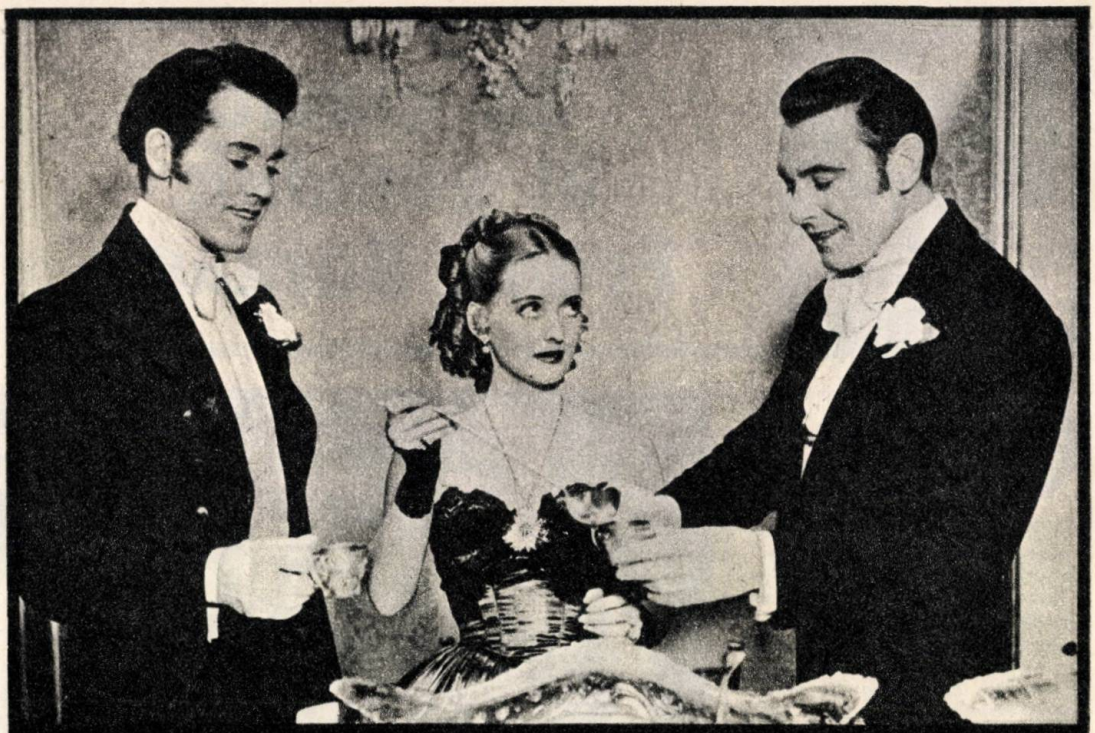
Între exagerările cam comice ale trecutului (Lilian Gish în *Drumul spre est)* și discretul realism al anilor '40 (Vivian Leigh în *Lady Hamilton)*, o trăsătură de unire — melodrama

Gauthier), onoarea (Lady Hamilton), căminul (Anna Karenina), coroana (Regina Christina), și chiar viața (Jezebel) fără să pregete, fără să se vaite, ca pe o datorie față de cel mai mare dar al vieții — iubirea. Chiar dacă acest sentiment este neîmpărtășit, chiar dacă din punct de vedere social realizarea lui este o imposibilitate.

Un rol important în acest proces de victimizare îl joacă destinul. Cînd femeia nu are de fel tendințe masochiste, cînd bărbatul este generos și debordant de afecțiune, vine soarta implacabilă care, printr-o suită de coincidențe, întîmplări neprevăzute și neînțelegeri, canalizează acțiunea pe făgașul tipic al melodramei. Astfel boala necruțătoare o lovește pe Jenny din **Love Story** tocmai în momentul de maximă împlinire a fericirii ei conjugale zădărnicindu-i sacrificiile făcute de dragul acestei fericiri și anulîndu-i orice speranțe sau proiecte. Obligativitatea intervenției mai mult sau mai puțin catastrofale a destinului i-a făcut pe realizatori să recurgă la o infinitate de situații posibile, reale dar neverosimile, prin promptitudinea cu care survin la locul și momentul potrivit: întîrzierea la o întîlnire din cauza unui accident de mașină **(O dragoste de neuitat)**, acuzații aduse pe nedrept **(Genoveva de Brabant)**, o bruscă diminuare fizică, temporară sau definitivă **(Nu vreau să mor, Ultimul meu tango)**, decesele pe patul de naștere **(Adio arme, Giuseppe Verdi)**, etc. Tot aici s-ar putea include și un alt aspect al destinului de ordin mai mult social-politic. Este vorba de prejudecățile de castă care stau în calea celor doi îndrăgostiți **(Dama cu camelii, Ruy Blas)**. Uneori (ca în **Vagabondul, Serenada mexicană)**, ele sînt îndepărtate printr-un complex fericit, dar incredibil, de coincidențe care îl promovează pe partenerul socialmente inferior la același rang cu persoana iubită, reparîndu-se astfel și o nedreptate comisă cu ani în urmă familiei sale.

În regulamentul melodramei figurează și purificarea prin iubire. Sentimentul transformă o femeie ușoară în amintita mucenică gata de orice sacrificiu pentru fericirea lui **(Dama cu camelii)**, un monstru cu chip gingaș într-un înger cu suflet și mai gingaș **(Îngerașii negri)**, o fire încăpățînată și voluntară într-una blîndă și docilă **(Jezebel)**.

O melodramă care se respectă are întotdeauna happy-end. Oricît de paradoxal ar părea, pînă și **Dama cu camelii** sau **Love Story** se sfîrșesc într-un anume sens fericit. Căci există o fericire aparentă și una esențială. Melodrama pendulează între ele, alegînd-o uneori pe prima **(Cele două orfeline, Omul cu pantaloni scurți, Heidi)**, dar foarte frecvent pe cea de a doua. Să ne gîndim ce s-ar fi făcut Armand Duval dacă Marguerite Gauthier ar fi supraviețuit? Cum ar fi acceptat mediul său social pe fosta femeie



Între George Brent și Henry Fonda, Bette Davis în chip de femeie diabolică se mulțumește cu o privire semnificativă: cinematograful sonor pune un bemol la cheia melodramei *(Jezebel)*

de moravuri cam îndoielnice? Dar bătrînul lui tată în cîte situații «penibile» nu ar fi fost pus? Cam tot în atîtea, ca și tatăl lui Oliver în **Love Story,** dacă Jenny n-ar fi avut — ca să spunem așa — «inspirația» dispariției sale. Și oricît de profund și total s-ar fi transformat tînăra fiică (albă) din **Îngerașii negri** cu greu ne-o imaginăm prezentîndu-și prietenilor pe bătrîna mamă (neagră). Cu alte cuvinte, happy-end-ul în aceste cazuri constă în dispariția stînjenitorului, sfîrșitul fiind cu atît mai fericit cu cît convine mai mult convențiilor și prejudecăților burgheze.

Gen hulit de critică și adorat de public, melodrama are toate șansele să-și recapete galoanele pierdute. Atu-ul ei principal este — oricît ar părea de ciudat — apropierea de realitate. Pentru că așa cum se întreba criticul Peter Milne, «oare viața nu este făcută în mare parte din melodramă?» Situațiile cele mai grotești — remarcă el în continuare — apar zi de zi și la orice pas. Confirmarea vine în primul rînd și cel mai prompt din partea spectatorilor a căror apetență pentru acest gen se datorează în mare parte faptului că se simt ei înșiși eroi de melodramă.

Ioana CRISTIAN

Una din melodramele care a optat pentru happyend. Filmul *Omul cu pantalonii scurți* **cu Alida Valli**

file pentru dicționarul dvs.

Un clasic al genului: Frank Borzage

Cinema

«Ce este melodrama? — ne explică regizorul Frank Borzage — citiți ziarele, discutați cu prietenii, priviți în jur: viața cotidiană e plină de situații de necrezut, chiar grotești, jocul coincidențelor intervine în existența fiecăruia dintre noi. Însăși viața e melodramă.»

Aceasta este părerea unuia dintre cei mai mari realizatori de melodrame din cinematografia americană, considerat de Jean Mitry «unul din primii stiliști din perioada 1925-35. Născut în 1893 în Utah, Frank Borzage își începe cariera ca actor de teatru, debutează în cinema în 1912, apoi din 1916 se dedică în exclusivitate regiei. Cînd în 1927—28 se înființează premiile Academiei de film din Hollywood, — faimoasele Oscar-uri — Borzage primește prima distincție din istoria celei de a șaptea arte, premiul pentru regie la filmul **Al șaptelea cer,** iar interpreta sa, Janet Gaynor obține premiul de interpretare feminină și consacrarea. În decursul carierei sale care durează pînă în 1960, Frank Borzage obține al doilea Oscar, cu filmul **Nesuferita.**

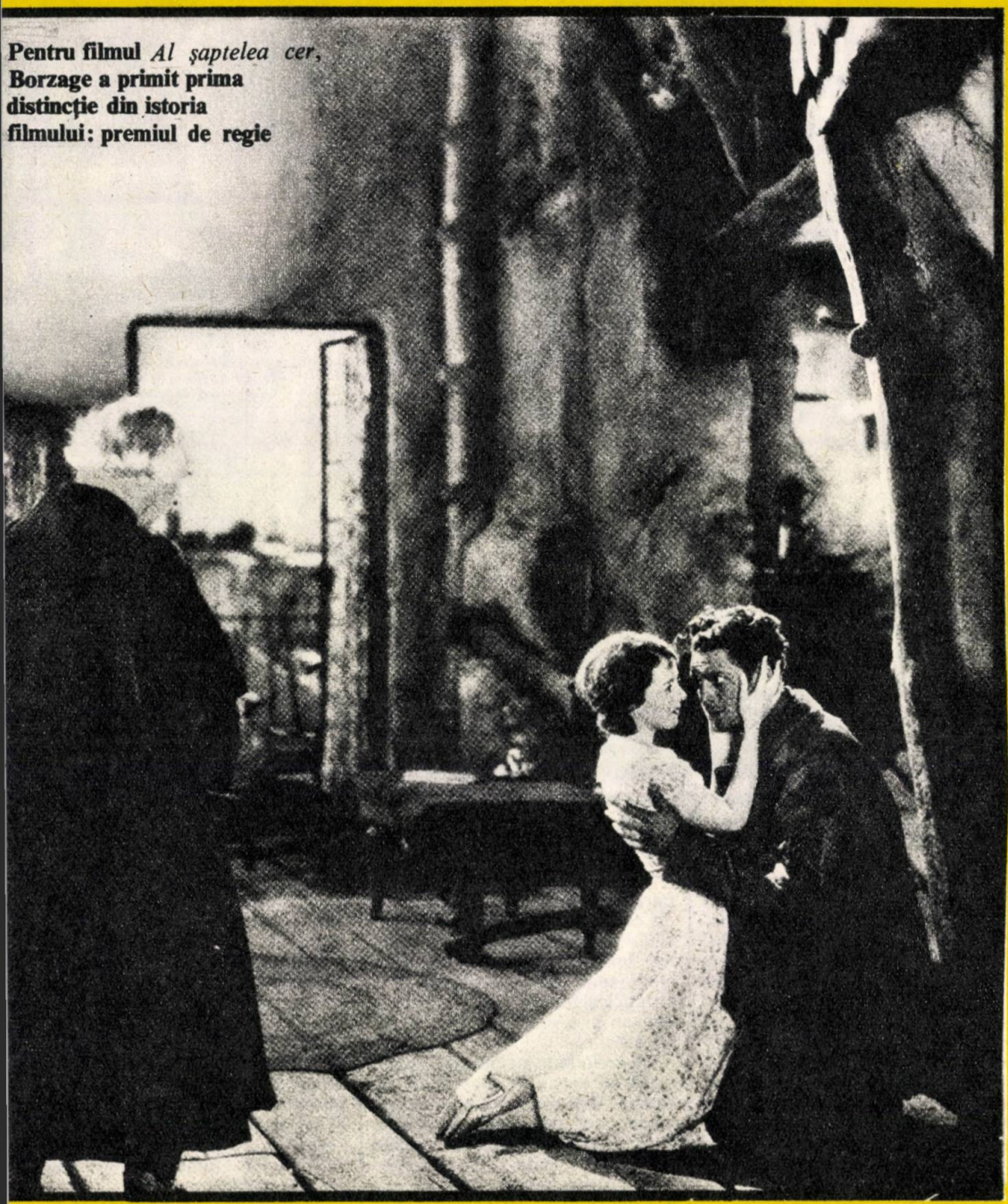
Artist înnăscut, plin de intuiție, el a făcut filme care s-au bucurat și de aprecierea criticii și de cea a publicului, susținînd că un realizator de cinema nu poate ajunge pe culmile artei sale fără o profundă cunoaștere a sufletului omenesc.

Metoda de lucru a lui Borzage nu era deosebit de personală. În schimb, nici un regizor nu și-a expus mai limpede părerea în ceea ce considera el a fi secretul unui film bun. «În spatele fiecărei figuri omenești — spunea Borzage — se află o poveste. Nimeni n-o poate cunoaște, dar în parte, o poate deduce. Restul îl completează fantezia. Caracterizarea personajelor este elementul care face un film interesant. E vorba de o descriere a lor sinceră și adevărată. După

Frank Borzage, regizorul care cerea oamenilor să privească viața din jur (aici pe platoul de filmare la *Humoresque* în 1920 cu actrița Vera Gordon)

părerea mea, asta lipsește filmelor de azi (Borzage face aceste mărturisiri în 1960): se acordă prea multă atenție formelor exterioare și totul devine superficial.

(...) «Pe fiecare figură omenească eu citesc o poveste, și cînd spun «figură» nu mă gîndesc la sensul literal al cuvîntului, ci la personajul care va deveni în filmul meu. În aparență totul pare foarte simplu: iată un chip, pe el întipărită o poveste ușor de citit... Dificultatea însă este să scoți ceva real și vital. Am foarte des impresia că în cele mai bune story-uri, scrise de cei mai buni scriitori și lucrate de cei mai buni scenariști, se neglijează tocmai ocaziile în care personajele s-ar putea «dezvolta». Probabil că ma-

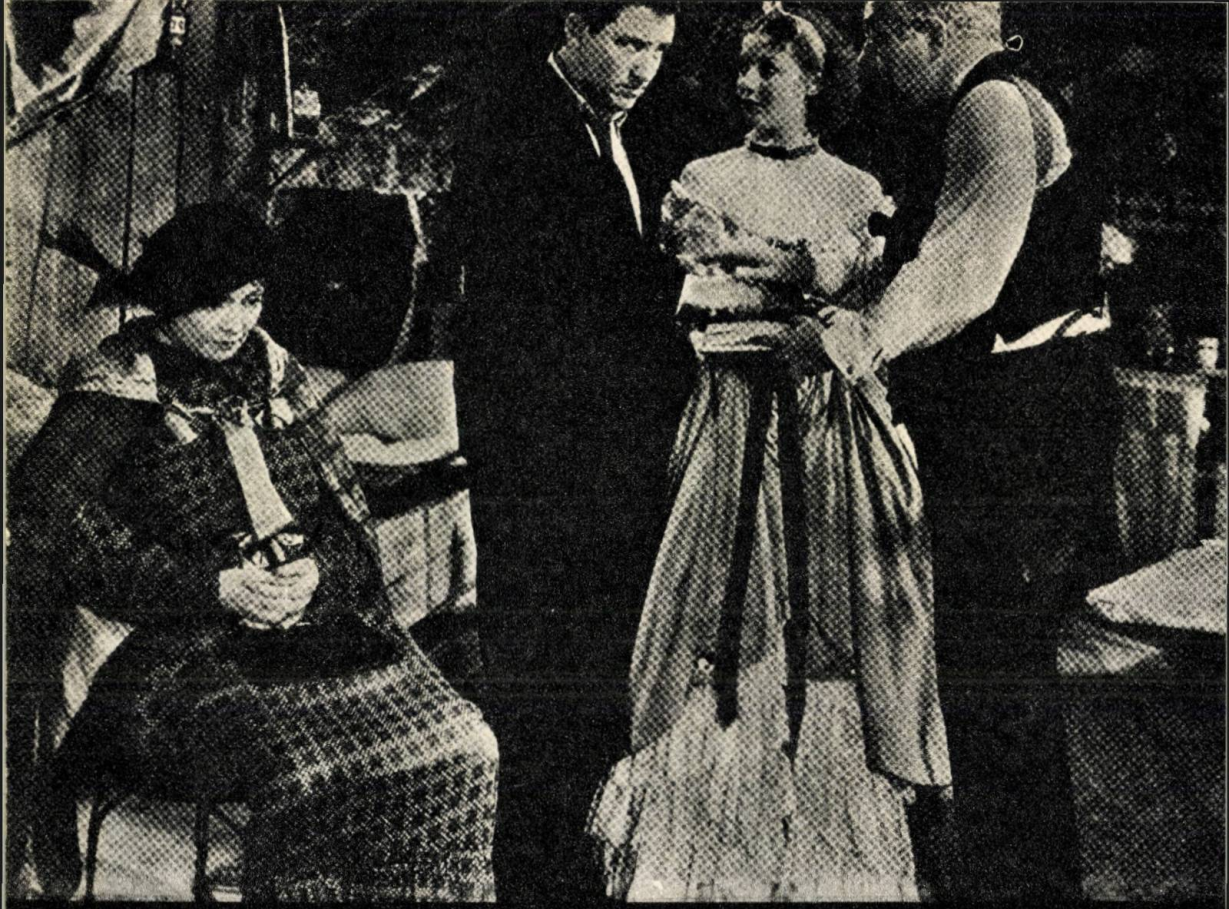


Pentru filmul *Al şaptelea cer*, Borzage a primit prima distincţie din istoria filmului: premiul de regie

joritatea scenariştilor nu-şi pot da seama pînă la ce punct se poate merge cu caracterizarea psihologică pe ecran. Şi asta se întîmplă pentru că ei gîndesc în cuvînt scris, în pagină imprimată şi nu ştiu — sau nu pot — să gîndească în imagini.

Iată de ce atunci cînd pot «dezvolta un personaj de plan-doi, fără a încărca intriga şi fără a-mi neglija eroii principali, fac acest lucru în mod sistematic. Repet, personajele banale, obişnuite, mărunte, constituie pentru public veritabilul punct de atracţie. Dar majoritatea filmelor noastre aduc pe ecran eroi şi eroine ieşite din comun, care în general sînt «superiori» în tot ce întreprind. Unii producători şi regizori continuă să creadă că publicului îi plac asemenea eroi, pentru simplul motiv că el n-a ocolit şi nu ocoleşte asemenea filme.

Bineînţeles că scenariile care pun în prim-plan oameni banali sînt cele mai greu de scris. Cel puţin asta e impresia mea, judecînd după raritatea lor. Există destule întîmplări în viaţa cotidiană, pline de ac-



Borzage se ocupa de preferință de mediile sărace. Spencer Tracy este aici în *Cei din zonă* un om-sandviș, iar Loretta Young imaginea unei Cenușărese în rochie de bal

țiune, totul e să le descoperi. E ușor să spui că în viața lăptarului cu care ești vecin există un sîmbure de dramatism, că există acel «ceva» din care s-ar putea scoate un film. Pe acest «ceva» trebuie să-l găsești! Asta încerc să fac în filmele mele și prin asta, cred eu, că ele sînt oarecum diferite de producțiile altora.

În ceea ce privește melodrama, consider că este un gen de spectacol care a fost calomniat enorm. Criticii disprețuiesc melodrama, părînd să ignore că însăși viața, în mare parte, e o melodramă.

O seamă de concluzii

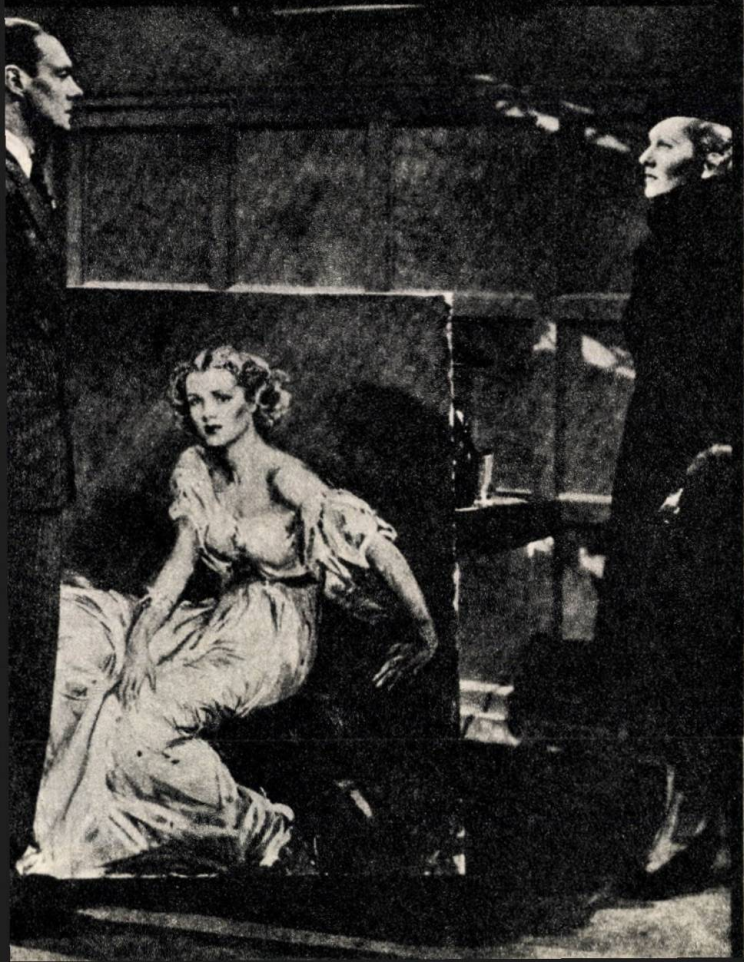
Acum doi ani, în 1975 la National Film Theatre din Londra a fost organizată o importantă retrospectivă a filmelor lui Frank Borzage, începînd cu **Eroul nostru** (1925), **Al șaptelea cer,** și pînă la ultimul său film **Cargoul blestemat.** A fost un prilej pentru critică și public să vadă sau să revadă operele cele mai reprezentative ale lui Borzage. S-au putut trage o seamă de concluzii, subliniindu-se conflictul dintre real și imaginar, dintre imaginar și simbolic, punîndu-se accentul pe asemănările stilistice și tematice ale filmelor lui, precum și a inegalității în reușita lor artistică.

De preferință, melodrama borzagiană se ocupă de mediile umile, sărace, fără pretenții intelectuale, medii care manifestă în același timp o fascinație față de reușita socială. (De unde și aluziile dese la o poveste fundamentală: aceea a Cenușăresei, interpretată însă într-o manieră originală care duce la răsturnarea mitului). Mitul Cenușăresei. Același lucru îl face Borzage într-un film ca **Cei din zonă**: porumbeii mănîncă firimituri de pîine și un panoramic ni-l arată pe cel care le dă de mîncare. E Spencer Tracy, îmbrăcat în haine de seară, odihnindu-se pe o bancă. (Făt-Frumos). Lîngă el flămînd — Cenușăreasa: Loretta Young. Prințul nu are altceva de făcut decît s-o ducă pe fată la un restaurant mare și să-i dea o masă. Dar lucru curios, el pretinde că n-are bani și pentru a plăti inventă o soluție ingenioasă, în timp ce noi spectatorii ne închipuiam că și-a pierdut portofelul. Puțin mai tîrziu, cînd cuplul se plimbă de-a lungul unei străzi principale, Loretta Young află în același timp cu publicul, adevărul: plastronul lui Tracy ascunde o reclamă fosforescentă pentru «Gilsey House Coffee». Făt-Frumosul nostru este un om-sandviș.

Cîteva scene din **Adio arme** ne duc la o altă interpretare a poveștii cu Cenușăreasa. Eroul, Gary Cooper, mîngîie piciorul gol al unei femei de stradă, vorbindu-i cu înflăcărare de origina arhitecturii și raportul ei cu bolta planetară. Survine un bombardament aerian, în care eroul e îngropat sub dărîmături. Cînd se trezește, alături de el care mai păstrează în mînă pantoful prostituatei, se află o infirmieră

Adio arme a fost privit de Borzage în întregime ca o poveste de dragoste foarte tristă (Gary Cooper și Helen Hayes)

Istoria se scrie noaptea o apoteoză a Cenușăresei plasată într-o lume a anilor '30 în haine de stradă și de seară (Jean Arthur și Colin Clive)



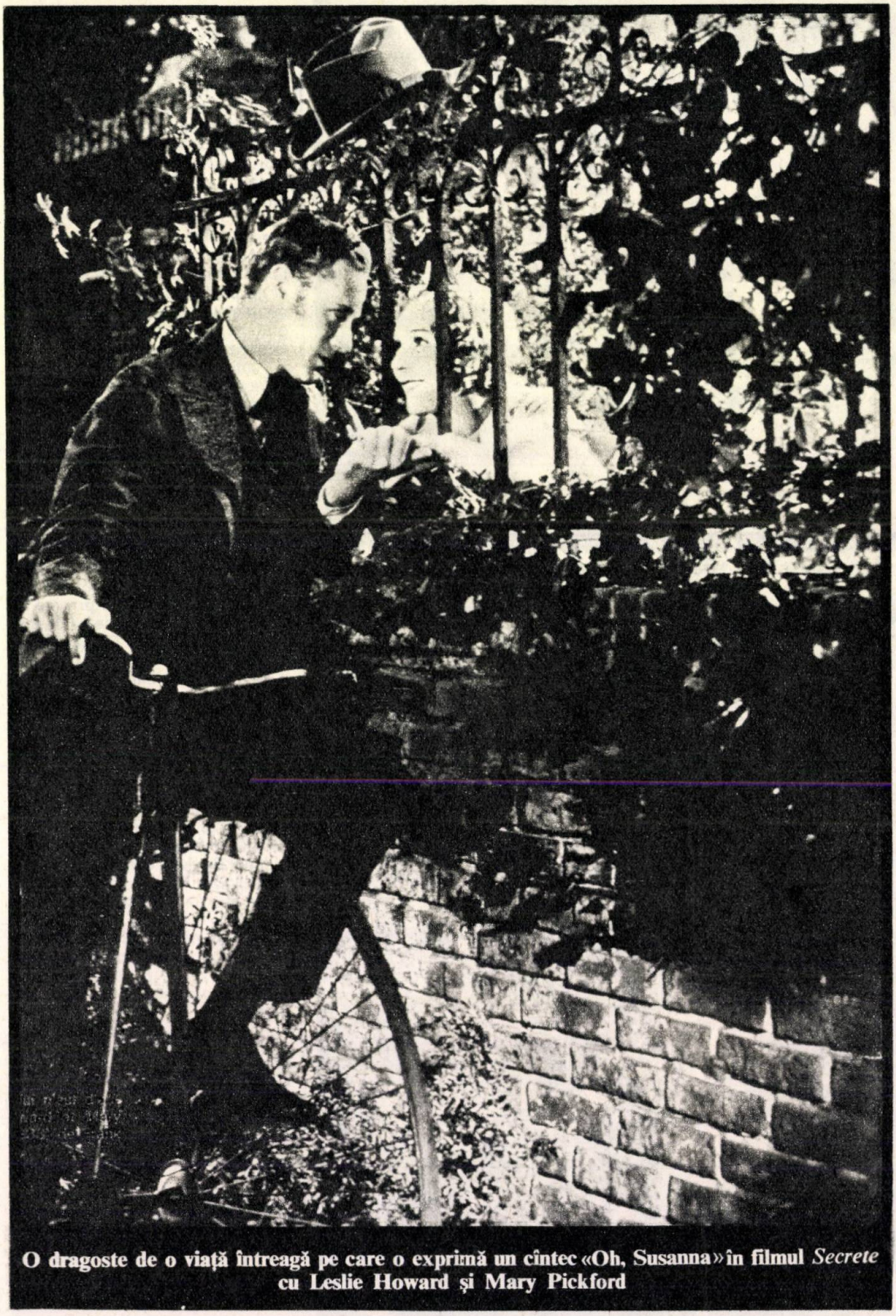
britanică plină de pudoare (Helen Hayes). Cu un gest mașinal, el încearcă să-l pună în piciorul acestei femei, mirîndu-se că pentru ea este mult prea mare... Încă o dată povestea cu zîne a fost transformată, deviată, dar grație pantofului «celei rele», eroul găsește piciorul «celei bune»... În majoritatea filmelor lui Borzage descoperim funcții-cheie de cenușăreasă, prinț, zînă bună, cu care sînt investite personajele lui. Schema n-ar avea sens? Nu s-ar părea, căci repetarea ei în multe variații este certă și ne permite să constatăm că un mare număr de detalii care ne apar gratuite, se înscriu într-o tematică implicită și foarte logică.

Filmul cel mai discutat al lui Borzage este **Al șaptelea cer.**

Borzage descrie cu multă ironie alcătuirea societății sugerînd că ea nu e chiar atît de bine organizată cum se crede. Chico, eroul filmului, lucrează la haznalele pariziene și speră într-o ascensiune socială: să devină măturător de stradă, să lucreze afară, la aer... Mai mult, însuși decorul filmului transcede arhitectura socială, deoarece Chico trăiește într-o mansardă (în «Al șaptelea cer») de unde privirea lui domină Parisul, și unde va descoperi dragostea: pe Diana (Janet Gaynor).

La începutul filmului, Diana și sora ei primesc vizita unor rude bogate care, descoperind că fetele au o «profesie» foarte dubioasă, refuză să le ajute. În remarke-ul lui Henry King din 1937, această scenă lipsește, lucru care modifică substanțial implicațiile sociale ale poveștii. În prima versiune însă, rudele în cauză vin însoțite de un colonel Brissac, care va reapare în timpul războiului, atunci cînd Chico se va afla pe front iar Diana, purificată prin dragoste, lucrează într-o fabrică de muniții. Colonelul Brissac, mobilizat pe loc prin intervenții ca să se pună la adăpost, încearcă s-o seducă pe Diana, îndemnînd-o să nu țină seama de «regulile» tradiționale — adică de fidelitatea față de iubitul plecat. Mai mult, există în film o scenă memorabilă, aceea a taxiurilor la Marna, cînd proprietarii acestora, care se îmbogățesc prin exploatarea lor, sînt furioși că mașinile le sînt rechiziționate «în interes național».

Acest gen de comentariu social este frecvent la Borzage. În alt film al său, **Fiul spînzuratului** (1948), societatea este pusă sub acuzare din moment ce, plecîndu-se de la premiza că fiul unui



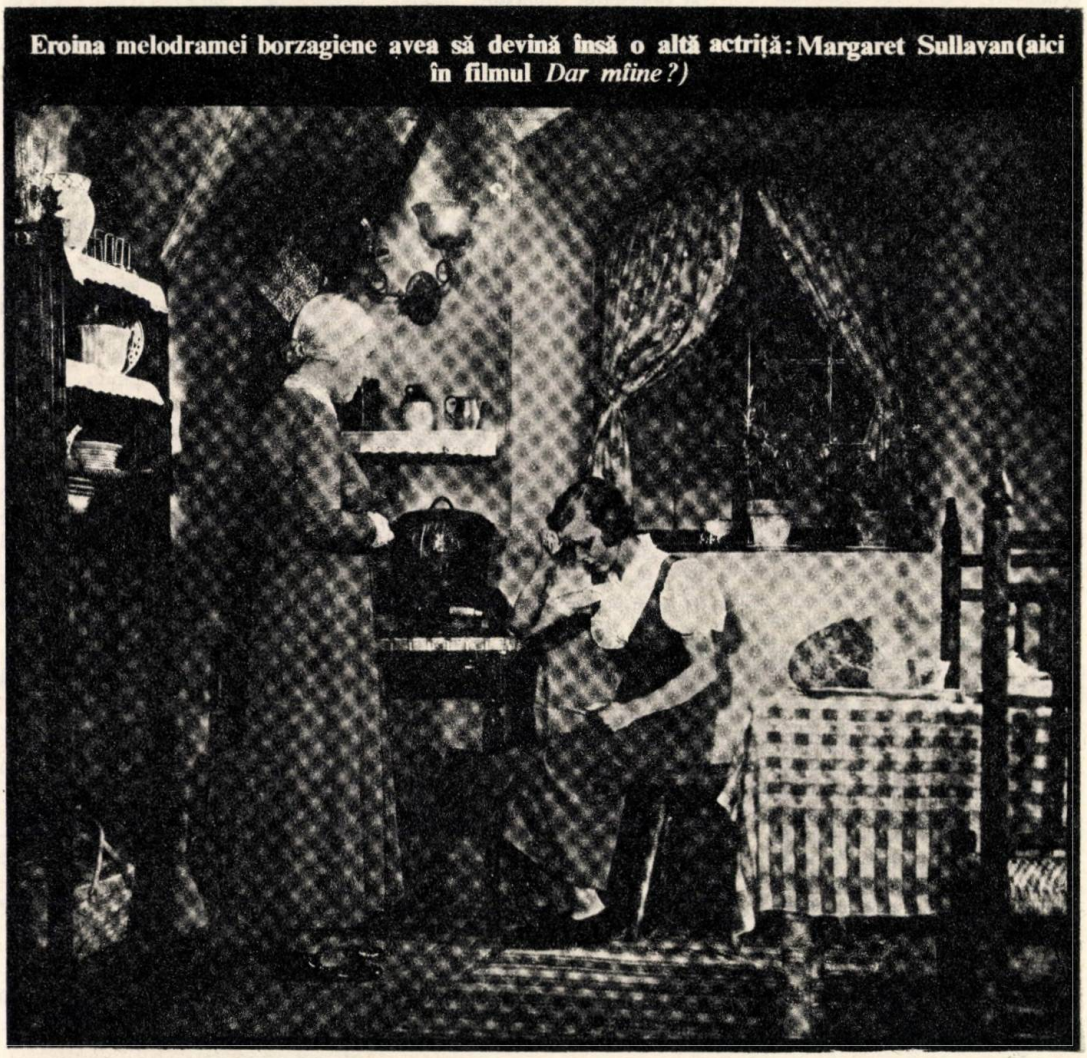
O dragoste de o viață întreagă pe care o exprimă un cîntec «Oh, Susanna» în filmul *Secrete* cu Leslie Howard și Mary Pickford

asasin nu poate fi decît tot un asasin, îl împinge pe erou să ajungă și el la crimă.

O altă caracteristică a filmelor lui Borzage este investirea cu un caracter de magie a obiectelor neînsufleţite. Ele ajung să joace, ca în basmele cu zîne, un rol capital în melodramă. Să ne amintim de iconiţele pe care le schimbă între ei «căsătorindu-se» Chico şi Diana, la haina lui pe care o repară Diana şi pe care Borzage ne-o arată: timid, fata îşi pune mînecile în jurul gîtului şi al taliei ca într-o îmbrăţişare; brîul lung cu care Chico se încinge piruetînd cu repeziciune, pentru a ajunge la momentul foarte liric cînd, eşarfa terminîndu-se, tînărul ajunge la Diana care-i ţine capătul şi «din greşală» o ia în braţe; ceasul de mînă care simbolizează timpul (şi pe care Erich îl aruncă ca să prelungească clipele de viaţă ale lui Pat în **Trei camarazi**) etc. În **Al şaptelea cer** — ca şi în alte filme — obiectele au nume propriu, nume de om şi par investite cu suflet.

Altă componentă importantă a melodramei este muzica, şi chiar cînd filmele erau sonore dar nu încă vorbitoare, rolul ei era programatic şi cu utilizare precisă: aceea de a exprima conflictul temei (marşurile militare, Marseieza, La Madelon) — dacă era istorică, sau melodiile lirice care subliniau tema dragostei dintre eroi devenind un fel de leit-motiv care-i întovărăşea. În filmul **Al şaptelea cer,** melodia «Diana» a devenit şlagăr şi datorită ei, interpreţii Charles Farrel şi Janet Gaynor au continuat să turneze împreună cîteva comedii muzicale sub directia lui David Butler.

Evident că maniera aceasta de a întrebuinţa muzica este caracteristică melodramei în general şi filmelor lui Borzage în special. Tema muzicală semnifică destinul personajelor: în **Secrete,** dragostea de-o viaţă întreagă dintre Mary Pickford şi Leslie Howard este exprimată de cîntecul «Oh, Susanna» care străbate filmul, de la căsătoria eroilor cu plecarea lor într-o trăsură, pînă la bătrîneţe, cînd amîndoi se urcă într-un modern automobil, ca să plece într-o călătorie. În filmul **Manechin** (1937) o melodie este emblema dragostei dintre Joan Crawford şi Alan Curtis, dar aceeaşi melodie neschimbată rămîne şi leitmotivul legăturii dintre ea şi Spencer Tracy. În **Fiul spînzuratului,** Rex Ingram cîntă acom-



Eroina melodramei borzagiene avea să devină însă o altă actriţă: Margaret Sullavan (aici în filmul *Dar mîine?*)

paniindu-se la ghitară un cîntec care poartă titlul filmului, prin care eroul este avertizat de soarta tragică care îl așteaptă.

Eroina melodramei borzagiene: Margaret Sullavan

Dintre toate eroinele de melodramă, cel mai tulburător rămîne chipul Margaretei Sullavan

În 1934, John Stahl prezenta într-un puternic contrast de alb și negru, un chip triunghiular cu niște ochi imenși, mirați și un surîs melancolic. Filmul se numea **Numai o noapte.** Era o melodramă tradițională, lacrimogenă, tandră și destul de nuanțată, pe care o refuzaseră Irene Dunne și Claudette Colbert. În disperare de cauză a fost adusă de la New York o tînără actriță care de-abia crease pe Broadway piesa lui Kaufman și Edna Ferber «Dineu la ora 8». Acesta a fost debutul furtunos al relației dintre Hollywood și Margaret Sullavan, actrița care a rămas totdeauna în afara regulilor sacrosante ale «star-system»-ului.

Pasiunea ei, meseria ei era teatrul. A turnat puțin (numai 16 filme și aproape toate bune), indiferentă în fața contractelor strălucitoare care i se ofereau. Apoi s-a întors la scenă.

Viața ei a semănat în mod straniu cu un scenariu de melodramă: o pasiune nedezmințită pentru teatru, hipersensibilitate și o lipsă dureroasă de încredere în ea însăși. Cînd surditatea a copleșit-o, amenințînd să-i distrugă cariera, cînd n-a mai izbutit să descifreze replicile pe buzele partenerilor, Margaret Sullavan s-a retras. Viața ei era terminată. O doză masivă de barbiturice a ajutat-o să-și uite definitiv amintirile chinuitoare. Dar urmele lăsate de ea în istoria filmului american sînt frumoase, în special în acele melodrame pe care le-a realizat în regia lui Borzage **(Dar mîine?, Furtuna mortală, Trei camarazi).**

Trebuie stabilit un punct important în creația borzagiană cu concursul acestei actrițe: dacă în trei din cele patru filme pe care Margaret Sullavan le-a făcut, Borzage a arătat adversitatea socială prin creșterea treptată a nazismului — în **Dar mîine?, Furtuna mortală** și mai puțin în **Trei camarazi** — el a făcut-o nu atît dintr-o intuiție a celor ce urmau să se petrecă, ci în urma unei atitudini politice vîguroase. În ciuda unei doze de naivitate și poezie a cineastului, este emoționant să vezi cum la acea epocă el explică fenomenul nazismului și rolul lui. În prologul din **Furtuna mortală,** cel mai precis conturat din cele trei filme, ascensiunea național socialismului în Germania este descrisă printr-un cer amenințător, cu nori cenușii, mobili, printr-o atmosferă apăsătoare ca de apocalips în timp ce o voce gravă comentează veșnica luptă a forțelor binelui împotriva răului. În același fel în *Trei camarazi* (1938) — din acest punct de vedere cel mai puțin precis dintre filmele analizate, este punctat într-o manieră din ce în ce mai obsedantă de planurile unui cer încărcat și amenințător.

Trei camarazi nu tratează numai problema cuplului de îndrăgostiți ci și pe aceea a prieteniei. Eroii filmului sînt patru personaje: Erich (Robert Taylor), Otto (Franchot Tone), Gottfried (Robert Young) și Pat (Margaret Sullavan); prietenia dintre cei trei bărbați reprezintă aspectul social și realist al dramei, în timp ce dragostea dintre Pat și Erich va reprezenta aspectul moral și idealist: la sfîrșitul filmului cele două aspecte se suprapun printr-o serie de sacrificii și dăruiri reciproce, care în fond traduc umanismul cineastului. Ostilitatea mediului și amenințările sînt plasate la începutul filmului: războiul, avionul pe care Otto îl distruge, amintirile de front, apoi dificultățile financiare, revoltele din ce în ce mai violente din acea Germanie postbelică, boala lui Pat. Solidaritatea camarazilor și dragostea dintre Pat și Erich sînt din ce în ce mai puternice. Pe măsură ce mediul devine mai amenințător, aceste trăsături se amplifică în mizeria și nefericirea comună.

În **Furtună mortală,** Borzage lărgește schema. Primele imagini conturează un mediu de o dușmănie violentă care conturează mai precis manifestările concrete ale dezordinei, referindu-se la lagărele de concentrare, la persecuțiile rasiale și ale SS-iștilor, și la alte elemente care nu apăruseră încă în filmele precedente. În acest context ni se prezintă o familie, a cărei dezmembrare progresivă semnifică dezastrul general. În cursul unei petreceri de aniversare a bătrînului profesor Roth (Frank Morgan) se anunță numirea lui Hitler în postul de cancelar al Germaniei, lucru care scindează în două familia. În timp ce viitorii naziști părăsesc camera ca să asculte radioul, Roth, soția sa (Irene Rich), fiica sa Freya (Margaret Sullavan) și studentul Martin (James Stewart) se uită unul la altul împietriți. Acest moment de criză apropie pe Freya de Martin; fiecare element care va distruge unitatea națională a Germaniei, și în mic, unitatea familiei, îi va lega mai strîns pe cei doi, așa cum o arată foarte frumoasa scenă din tavernă, unde printre sute de brațe întinse în salut nazist, ei doi se regăsesc. Astfel, născut din momente de adversitate, chiar de nenorocire, cuplul oprimat reprezintă mai mult ca niciodată ideea umanistă de dragoste și de libertate, pe care nici moartea nu o poate distruge. Ultima imagine a filmului este aceea a lui Martin purtînd în brațe corpul neînsuflețit al Freyei, zburînd pe schi într-o imensă întindere albă, îndreptîndu-se spre libertate.

În mod tradițional, melodrama are o preferință, aceea de a se întinde pe o lungă durată de timp. Borzage și Sullavan o pun însă sub semnul ireversibilității și a efemerului, limitînd-o într-un timp scurt, ștergînd toate reperele care ar putea indica o îmbătrînire sau o altă evoluție fizică a personajului feminin.

Nici mamă, nici declasată, nici femeie-obiect, nici personaj anonim, nici foarte umană, nici total tarată, Margaret Sullavan a devenit pentru Frank Borzage un personaj feminin rar, în afara oricăror clișee, o eroină care personifică în același timp firescul, instinctul și independența dintr-o lume care merge spre pieire. Chiar scos din acest context obișnuit și repus în acela foarte stereotip al melodramelor mondene de la M.G.M., personajul își va păstra unicitatea. Este ceea ce se petrece în **Fascinație** (1938), singurul film de acest gen pecare l-a turnat Margaret Sullavan. Față de Joan Crawford, ea are un rol secundar și filmul acesta nu adaugă nimic în plus carierei ei alături de Frank Borzage. Scenariul —adaptarea unei piese de teatru — prezintă dealtminteri numeroase puncte comune cu clasica «formulă (Crawford». Olivia (Joan Crawford), o dansatoare de cabaret, este iubită de Henry (Melvyn Douglas), un fermier bogat, care sfîrșește prin a se căsători cu ea în ciuda propriilor ei incertitudini și a opoziției lui David (Robert Young) fratele mai mic al lui Henry. În atmosfera apăsătoare a unei case vechi de familie, urmărită de gelozia Hannei (Fay Bainter), sora lui Henry și David. Olivia ajunge la o aventură cu propriul ei cumnat. Acesta

→

În *Furtuna mortală* cu Margaret Sullavan şi James Stewart, spectatorul află în primul rînd de o mare ameninţare: ascensiunea nazismului în Germania anilor '30

În *Trei camarazi* (cu Margaret Sullavan, Franchot Tone și Robert Taylor) peste fondul unei prietenii sudată în război se așterne iarăși amenințarea din planul social

este însă căsătorit cu Judy (Margaret Sullavan), o femeie delicată și sensibilă, care în cursul unui incendiu provocat de Hanna la noua locuință a lui Henry și Olivia, încearcă să se sinucidă. Olivia o salvează și la căpătîiul lui Judy, acoperită de bandaje, se împacă cu Henry și părăsește ferma lăsîndu-i pe Judy și David să-și recîștige dragostea. Aspectul cel mai neobișnuit în întîlnirea dintre Sullavan și Crawford este lipsa lor de rivalitate.

Din toate acestea rezultă o rară calitate a emoției, nuanțată, dictată și inspirată lui Borzage de sensibilitatea puțin obișnuită a Margaretei Sullavan.

În filmele interpretate de ea timpul și fericirea sînt întotdeauna prea scurte. Atunci cînd ea este confruntată cu un scenariu de melodramă tradițională, cum ar fi **Scrisoare de la o necunoscută** sau **Back Street** în care acțiunea se desfășoară pe o perioadă de timp deajuns de lungă, numai prin interpretare — nervozitate, gesturi brusce și neterminate, dicție sacadată sau foarte rapidă —sugerează o femeie în căutarea fericirii (acolo unde Irene Dunne prin duioșia ei puțin limfatică nu ne arată decît o femeie supusă, anesteziată, trăind într-o ordine socială ipocrită, al cărui mecanism îi scapă). Dar Margaret Sullavan este mult mai la largul ei într-un scenariu în care perioada de desfășurare este foarte scurtă, în care intriga cîștigă în emoție tocmai prin caracterul ei efemer. Lucrul acesta l-au înțeles foarte bine producătorii de la M.G.M. cu care a făcut în 1938, sub direcția lui Potter, **Îngerul impur**. Printr-o regie simplă și fără înțepeneală, printr-o interpretare de o sobrietate totală, regizorul a evitat cu grijă toate cursele unui sentimentalism facil în profitul unui ton straniu de calm și senin, aproape distanțat, care serveau admirabil personalitatea vibrantă a Margaretei Sullavan.

Legată sau nu de personalitatea creatoare a lui Borzage, Margaret Sullavan rămîne una din cele mai frumoase minuni pe care cinematograful le-a inventat.

Traducere și adaptare după «Positif»
de Adina TOMESCU

Privind în urmă
și înainte

Sophia Loren: Vreau să rămîn așa cum sînt

privind în urmă și înainte

De 20 de ani Sophia Loren face publicul să viseze. Este simbolul frumuseții inaccesibile a starului: superbă, machiată impecabil, trece pe ecrane ca un vis.

La 16 ani de la încununarea sa cu Marele premiu de interpretare al Festivalului, Sophia Loren a revenit la Cannes ca să se bucure de un nou triumf, imens, neașteptat... ca o debutantă a cărei revelație face să explodeze ecranul.

Sophia Loren a fost pentru acest al 30-lea Festival care se anunță, destul de posac, ca o piesnitură din bici. Cînd a intrat să prezinte ultimul film al lui Ettore Scola, **O zi care nu e ca celelalte**, a cărui surprinzătoare interpretă este, alături de Mastroianni, toată sala de la Palatul Festivalului, în picioare, a ovaționat îndelung.

Filmul acesta reprezintă un act de curaj, pe care puține actrițe de talia Sophiei s-ar fi încumetat să-l facă. S-a îmbătrînit, s-a urîțit, a apărut în fața spectatorilor ca o «mamma» obosită de frecatul rufelor, de spălatul vaselor, de nopțile veșnic prea scurte. Actrița a așteptat anul în care își sărbătorește a 40-a aniversare ca să-și asume un asemenea risc, pentru că de-abia acum se simte sigură de ea. În ultimii ani, un singur lucru o interesa: să devină mamă. Lăsase cinematograful pe planul doi, simțea că poate să mai aștepte și apoi și-a ales rolul acesta, cel mai fantastic și cel mai dificil rol din cariera ei.

De-abia astăzi, înconjurată de fiii săi, Carlo senior (8 ani) și Eduardo (4 ani), se simte pregătită să facă schimbări importante și este gata să abordeze roluri complet diferite de cele de pînă acum, așa cum este, de fapt, și rolul Antoniettei, nevasta resemnată, obosită, sleită de maternități, un rol care a sugrumat-o de trac, ca pe o autentică debutantă. Sophia a fugit de tradiționalele conferințe de presă, unde o aștepta o sală împînzită de aparate de fotografiat și de filmat. Cu o jumătate de oră înainte de începerea conferinței, sala era ticsită, dar... ea n-a venit. Închisă în camera ei de hotel, cu o durere cumplită de cap, tremura de emoție. «Sophia n-a venit, pentru că este moartă de trac» — a spus Ettore Scola ziariștilor. În timpul filmărilor, am descoperit-o pe adevărata Sophia Loren, o Sophie care este mult mai apropiată de Antonietta decît de imaginea tradițională a vedetei. Nu este deloc femeia sigură de ea, de o frumusețe violentă, aproape agresivă, pe care și-o imaginează lumea. Este o timidă și succesul n-a schimbat-o.

Cel mai mare risc în 27 de ani

Liniștită după triumful filmului său, Sophia Loren a povestit pentru «Journal du dimanche» viața de actriță, de soție, de femeie. Se culcase la șase dimineața, dar s-a trezit după cîteva ore să primească ziaristul.

«Parcă aș fi venit la Cannes pentru prima dată», spune vedeta. Publicul a aplaudat și el de parcă acum m-ar fi descoperit. Am avut sentimentul că sînt «o revelație», acum, după 70 de filme. Este minunat să simți că mai poți să aduci ceva nou, că mai poți să produci surprize. Filmul ăsta avea să conteze mult, avea să fie o etapă importantă pentru mine. Nu este un film ca toate celelalte, este cel mai mare risc pe care mi l-am luat în 27 de ani de meserie. Dar nu mai puteam, trebuia s-o fac. Ajungi la un moment dat, cînd trebuie să cauți ceva nou în meserie. Am acceptat rolul, pentru că m-am simțit susținută și înconjurată de oameni talentați ca Ettore Scola și Mastroianni și de soțul meu, Carlo Ponti, producătorul filmului. Ei mi-au dat energia s-o scot la capăt.

M-am dăruit cu totul filmului, dar am fost mereu timorată. Nu știam cum mă vede Scola, nu știam ce vroia să facă din mine. Este întotdeauna interesant să lucrezi cu un regizor nou. Te privește cu alți ochi și te face să apari pe ecran cu o figură cu totul diferită».

Era atît de timătoare încît n-a vrut să vadă nimic din materialul filmat în tot timpul lucrului.

«Mi-era teamă să nu mă plac, să nu-mi pierd încrederea în mine. Am preferat să nu știu...»

A slăbit 3 kilograme de emoție. În fiecare dimineață ajungea la studio cu aceeași îngrijorare, o îngrijorare care a ajutat-o foarte mult în compunerea rolului. Cu ciorapii groși, cu papucii scîlciați, cu șorțul de bucătărie în față, nemachiată, devenea în fiecare dimineață o altă persoană.

«Buzele mele au o culoare foarte aprinsă și a trebuit să-mi dau cu o cremă albicioasă ca să atenuez contrastul. Puțin fard pe pleoape, ca să le îngreuneze și să le dea un aer încă mai obosit, a fost singurul machiaj pe care l-am folosit. Toți cei care au văzut filmul m-au sfătuit să filmez mai mult nefardată. M-au găsit frumoasă așa, dar de o frumusețe deosebită, interioară, mai adevărată, mai sinceră.

Machiajul este o mască. Schimbă expresia sau accentuează ce-ți place mai mult, privirea, gura. Dar, pe măsură ce trece timpul, mă machez tot mai puțin. Înainte îmi compuneam un macheaj foarte ostentativ, foarte spectaculos, pentru că încercam să mă ascund în spatele lui. O făceam din timiditate, din lipsă de încredere în mine. Îmi schimbam culoarea părului în fiecare zi. O zi eram blondă, a doua zi eram brunetă și a treia, roșcată. Încercam pe toate căile să fiu alta.

Sînt o italiancă clasică

Acum Sophia Loren își atenuează machiajul, pentru că se simte mai sigură de ea, se simte mai bine.

— Nu, nu — corectează ea — nu chiar bine, mai curînd aproape bine. Sînt prea sensibilă ca să fiu sigură pe mine. Hipersensibilă chiar. Nu suport să se profite de încrederea mea. În amiciție, dacă cineva mă dezamăgește, îl șterg din inimă. Nu păstrez nici o ranchiună, dar persoana aceea dispare definitiv din viața mea. Sînt integră, exclusivă, merg întotdeauna pînă la capăt, chiar și în lucrurile mici: cînd fac o mîncare, cumpăr totul singură, pregătesc și servesc eu la masă. Îmi place să dau, dar nu-mi place să primesc. Sînt ca Antonietta, sclava familiei sale. Sînt o italiancă clasică, din fericire sau din păcate, nu știu exact. Nu sufăr din cauza asta. Îmi place viața liniștită de familie. Totul gravitează în jurul copiilor, dar cu toată dragoste pe care o am pentru ei, n-aș putea să renunț la cinema. Dacă n-aș fi fost actriță, aș fi făcut altă meserie ca să mă realizez în afara familiei. Sînt italiancă, dar o italiancă modernă, răbdătoare, dar și romantică, visătoare. Evadez din viața de zi cu zi cu ajutorul imaginației. Cîteodată îmi iau zborul, singură, și uit de ceilalți. Mă gîndesc la viața mea profesională. În cariera mea de azi, totul pare foarte simplu, dar n-a fost întotdeauna așa. Nu mi-au mers toate ca-n povești: atingi cu bagheta fermecată și ți se împlinesc toate dorințele. La început, totul a fost greu. Totul. Să-l am pe soțul meu a fost greu. Să am copiii a fost greu, aproape imposibil. Să debutez în film a fost greu, să mă fac recunoscută ca actriță a fost foarte greu. Frumusețea ajută foarte mult la început, dar de-abia după aceea trebuie să te impui ca actriță.

Am «asudat» pentru tot ce am astăzi și din cauza asta știu să le apreciez la adevărata lor valoare.»

Totuși Sophia Loren a primit, în 1961, Marele premiu de interpretare pentru rolul din **Cioclara**. N-avea decît 24 de ani și sînt multe actrițe la vîrsta ei care mai așteaptă și azi asemenea recunoaștere.

«Da, aveam 24 de ani, dar nu uita că am început să fac film la 14 ani.»

Să ai un copil!

«Singurul lucru care mă deranjează la popularitatea pe care o am este că nu reușesc să fiu stăpînă pe viața mea particulară. Viața mea nu-mi mai aparține, în întregime. Sînt mereu urmărită pe stradă, mă simt spionată, n-am nimic de ascuns, dar e foarte incomod; e suficient să ies cu un prieten pe stradă ca să înceapă cancanurile».

Bat la ușă două fete cu un buchet imens de trandafiri roșii. Cu multă amabilitate, Sophia Loren le dă o fotografie și un autograf.

«Nu-i plictisitor să dai mereu autografe?»

«Plictisitor ar fi să nu mi se ceară

autografe. Cînd îți alegi meseria asta, înseamnă că îți place celebritatea. Atunci trebuie s-o accepți. De altfel, este un semn rău, cînd nimeni nu te mai plictisește. Viața mea de azi este bună, pentru că am reușit în viața profesională, fără să-i sacrific viața de familie. Aș spune chiar, dimpotrivă. Eu pun familia pe primul plan. Cînd am împlinit 30 de ani, cinematograful a trecut pe planul secund. La 30 de ani, o femeie începe să-și facă bilanțul. Se întreabă ce vrea, în fond, cu adevărat. Se întreabă ce are, se întreabă ce-i lipsește. Mie îmi lipseau copiii. De altfel o femeie nu are nevoie de prea multă meditație ca să ajungă la concluzia asta. O femeie are, de fapt, nevoie să aibă un copil. Pentru mine a fost o luptă titanică să devin mamă. A trebuit să mă bat ca să regăsesc, prin copii, continuitatea vieții, sentimentul creației».

«Am pierdut întîi o sarcină, apoi o a doua. Devenise o obsesie să reușesc, să țin sarcina și să nasc. În Italia am fost prost îngrijită, putea să fie ireparabil. Din fericire, l-am întîlnit la Geneva pe profesorul Vateville. Am abandonat totul ca să devin mamă. Nașterea lui Carlo a fost mai minunată decît credeam. Trăiam un vis. Nu știam exact ce se întîmplă. Cînd s-a născut al doilea copil a fost încă și mai formidabil. Am retrăit tot ceea ce crezusem că am visat prima dată. Așteptam fiecare semn și cele mai neînsemnate reacții. Am trăit din plin nașterea. Era confirmarea că pot să fiu mamă. Aș fi vrut să am o fetiță, femeilor le plac mai mult fetele. Asta, din fericire, pentru că bărbații sînt mai mîndri să aibă băieți. În toate mediile se întîmplă asta, inclusiv în cele așa-zise intelectuale. Bărbații au impresia că băieții sînt adevărata perpetuare a virilității lor. Este o problemă de educație sau, mai curînd, de lipsă de educație».

Ettore Scola, în filmul **O zi, care nu e ca celelalte,** atacă violent «cultul virilității» pe care l-a exaltat atît epoca lui Mussolini. O epocă în care adulterul era privit cu considerație, pentru că se credea că un bărbat cu cît are mai multe femei seamănă mai mult cu Ducele. Acasă, același bărbat înceta să se mai poarte ca un cavaler.

«Din păcate, mentalitatea asta există încă, și nu numai în Italia. Femeii îi place să aibă un soț care să-i fie și iubit și bărbatul se schi... după căsătorie. ... gă încoace și în... și uită că există... teaptă acasă, ci... voie de tandrețe... mîngîiere. Este... viața trebuie trăi... să te zbați de... greu să fii singu... dureze, cere o ... ză. Poți să fii ce... meie din lume... să te bați zi de zi. Carlo mă place în pantaloni, așa că practic trăiesc numai în blue-jeans. N-am avut nevoie să mă schimb. Sînt mereu atentă. Cînd ți-ai ales un om și cînd nu ești sigură că găsești la un alt bărbat calitățile pe care le iubești la el, n-ai de ce să cauți altceva. Vreau să rămîn așa și nu vreau să pun în primejdie echilibrul familiei mele».

Un film care a însemnat un act de curaj pentru Sophia Loren: *O zi care nu e ca celelalte* **(alături de Marcello Mastroianni)**

Primii 30 de ani contează

Sophia Loren are și cuvinte bune, dar și rezerve față de felul în care a evoluat mișcarea pentru emancipareа femeii.

«Cred că familia a ajuns în pericol. Mulți tineri resping căsătoria. Fetele vor să aibă copii, dar nu vor să aibă soți. Femeile vor să muncească pînă la epuizare, dar în afara casei. Femeile nu se mai simt bine în pielea lor, suferă fără să știe de ce. Unele ajung să se sinucidă sau să-și omoare copiii.

Multe își închipuie că progresul le-a eliberat. Este adevărat, aparatele casnice le scutesc de o groază de treburi, dar sînt și periculoase pentru că modifică raporturile din familie, schimbă obiceiurile, zdruncină rădăcinile familiei. Înainte, mama se dedica familiei făcînd singură totul. Acum femeia s-a eliberat de obligații casnice, ca să se cufunde în alte probleme. Femeia de azi vrea să-și găsească un loc propriu pe lume, vrea să-și găsească «rostul». Mă tem ca toate schimbările astea să nu provoace un nou dezechilibru. Copiii noștri suferă, se simt mai puțin iubiți, mai puțin protejați. Unii se refugiază în drog, alții se sinucid. Celulele familiale sînt distruse. Sînt îndepărtați bunicii, bătrînii, care sînt cei care dau greutate familiei.

Familia tradițională este un refugiu în care te simți în siguranță. Mie îmi place refugiul meu. N-aș pleca pentru nimic în lume...»

«Asta este deci fericirea?»

«Fericirea e un cuvînt mare, să spunem mai bine fericirile, adică o succesiune de momente plăcute. Fericirea este o stare minunată a sufletului, cînd te simți foarte echilibrat.

Traducere și adaptare
de Ileana COSTIN

Filmele vieții mele

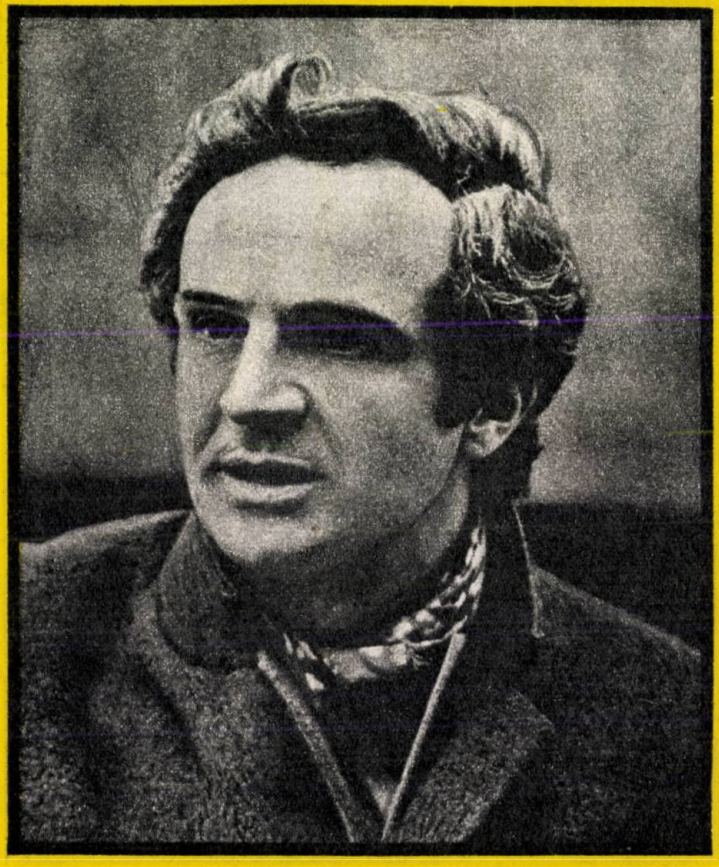
François Truffaut

Înainte de a face filme, a scris despre ele. În copilărie pasiunea lui a fost să meargă la cinema. Apoi și-a privit confrații cu enormă înțelegere și pricepere. Iată din cartea lui cîteva asemenea mostre

Cinema

Înainte de a se impune ca unul dintre cei mai importanți regizori de film (**Cele 400 de lovituri, Trageți în pianist, Fahrenheit 451, Noaptea americană, Istoria Adèlei H, Banii de buzunar,** ș.a.), François Truffaut a scris un lung șir de articole pasionante în «Les Cahiers du Cinéma» și «Arts et spectacles», situîndu-se printre cei care au inaugurat o nouă modalitate de a privi și de a vorbi despre filme.

O serie din articolele apărute în aceste reviste, alături de alte scrieri inedite, fac obiectul cărții «Filmele vieții mele», apărută în 1975. Cartea este inaugurată de un capitol intitulat «La ce visează criticii», capitol ce-și propune să analizeze ambiguitatea relațiilor dintre creatorii de film și judecătorii lor, criticii. Urmează apoi capitolul «Marele secret», numit astfel, pentru că e consacrat regizorilor care și-au început cariera în perioada filmului mut continuînd apoi cu filmul sonor. Două dintre capitolele cărții ne prezintă cineaștii filmului sonor iar ultimele două,



cineaştii numiţi de autor outsideri, şi cineaştii Noului Val. Acestea din urmă vi le prezentăm în continuare.

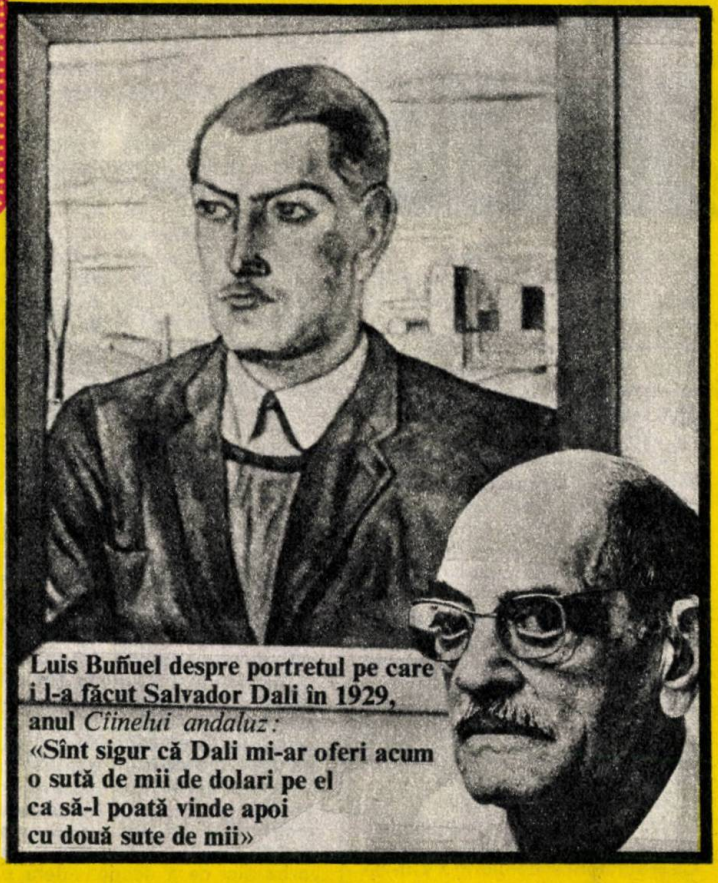
Oprindu-şi atenţia asupra creaţiei unor regizori ca: Ingmar Bergman, Jean Renoir, Charlie Chaplin, Orson Welles, Luis Buñuel, Carl Dreyer, Jean Vigo, Charles Laughton, Jaques Tati, ş.a., autorul ne oferă un adevărat model de analiză critică, în care, paradoxal, obiectivismul şi subiectivismul fac casă bună. În 1967, Pierre Leprohon scria: «François Truffaut, ca toţi cei din generaţia lui, a vorbit mult despre sine şi despre filmele sale. Dar el are o particularitate agreabilă, aceea de a vorbi după ce a săvîrşit un lucru. Astfel că, în loc să ne falsifice opinia, cuvintele lui ne-o clarifică... Ar trebui să rezumăm calităţile lui primordiale la cele mai puternice: sensibilitatea şi sinceritate».

Noua carte a lui Truffaut demonstrează că el a rămas acelaşi om sincer şi sensibil ca la începuturile carierei şi că întreaga sa creaţie scrisă sau filmată se află sub semnul pasiunii cinefile.

Cineaşti outsideri

În acest capitol am grupat pe Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Norman Mac Laren, unul dintre cei mai mari cineaşti din lume, chiar dacă filmele sale durează între trei şi şapte minute, şi doi mari italieni: Fellini şi Rossellini.

Tot aici figurează şi Orson Welles, pentru că îl consider «cineast cetăţean al întregii lumi», ca şi portretele a doi actori a căror moarte m-a îndurerat: James Dean, pentru care am un adevărat cult, şi Humphrey Bogart, a cărui glorie postumă nu încetează de a creşte



Luis Buñuel despre portretul pe care i l-a făcut Salvador Dali în 1929, anul *Cîinelui andaluz*: «Sînt sigur că Dali mi-ar oferi acum o sută de mii de dolari pe el ca să-l poată vinde apoi cu două sute de mii»

Buñuel constructorul

prezentare ţinută la Ciné-Clubul Victorine (1971)

Mă întreb dacă Bergman găseşte într-adevăr viaţa atît de disperată pe cît ne-o arată în filmele sale de zece ani încoace. Este sigur că Bergman nu ne ajută să trăim, în schimb Renoir da.

Mi se pare că un artist optimist — cu condiţia ca optimismul să nu fie o stare de beatitudine — este mult mai util contemporanilor săi

MacLaren: un artist care te face să rîzi doar cu o linie curbă și cîteva zgomote de 24 secunde

decît nihilistul, disperatul.

Luis Buñuel își găsește poate locul între Renoir și Bergman. Eu cred că, pentru Buñuel, oamenii sînt imbecili, dar viața este amuzantă; el ne spune toate acestea cu o mare blîndețe și nu direct, prin intermediul majorității filmelor sale.

Buñuel, pesimistul amuzat, nu este deci un disperat, ci un mare spirit sceptic. Observați că el nu face niciodată filme «pentru», ci totdeauna filme «contra» și că oricare dintre personajele sale nu este un personaj pozitiv.

Tratamentul antipsihologic al scenariului buñuelian funcționează pe principiul alternării noțiunilor favorabile cu cele defavorabile, a celor pozitive cu cele negative, a celor logice cu cele ilogice. Acest tratament autorul îl aplică atît situațiilor, cît și personajelor.

Scepticismul lui Buñuel se exprimă în functie de toți acei oameni animați de o convingere imbatabilă. Ca și scriitorii secolului al XVIII-lea, Buñuel ne dă o lecție de «îndoială» și cred că avea dreptate Jacques Rivette cînd compara pe autorul **Viridianei** cu Diderot.

Într-un interviu pe care mi l-a acordat Buñuel în 1953, la întrebarea mea, «Aveți cumva proiectul unui film imposibil de turnat», Buñuel mi-a răspuns: «Nu, dar pot să vă vorbesc despre un film la care visez pentru că nu îl voi face niciodată. Inspirîndu-mă din lucrările lui Fabre, aș inventa personaje la fel de realiste ca cele din filmele mele obișnuite, dar care să posede caracteristicile anumitor insecte: eroina să se comporte ca o albină iar junele-prim ca un scarabeu etc. Înțelegeți de ce acest proiect este fără speranță».

Acest «film al instinctului», pe care Buñuel nu l-a turnat niciodată, poate constitui un bun indiciu pentru a înțelege maniera atît de particulară în care dă viață personajelor sale. În contradicție cu ceea ce cred admiratorii săi, perioadele de scriere a scenariului și de pregătire a filmărilor sînt la Buñuel extrem de riguroase, momente de adînci reflecții și cu multe întrebări; aidoma «celor mai mari», Buñuel știe, înainte de toate, să fie interesant și știe că există întotdeauna mai multe feluri de a face un lucru dintre care însă numai unul este cel mai bun.

Mulți comentatori vorbesc de Buñuel ca de un poet oniric, care urmează capriciile unei imaginații fanteziste, cînd, de fapt, el este în realitate un foarte mare scenarist și un as al construcției dramatice, așa cum bine arată Catherine Deneuve în articolul său «Lucrînd cu Buñuel»: «Buñuel este mai întîi un formidabil povestitor, un scenarist diabolic care îmbunătățește fără încetare scenariul pentru a face povestirea cît mai captivantă.

Luis Buñuel spune uneori că nu se gîndește la public și că face filme numai pentru cîțiva prieteni, dar eu cred că el își vede prietenii ca spectatori dificili și exigenți, și de aceea face toate eforturile pentru a-i captiva reușind în același timp să se facă înțeles, admirat și iubit de cinefilii din lumea întreagă».

Mulți scenariști ai cinematografului mondial sînt luați în considerație în funcție de efectul literar pe care îl produc în birourile producătorilor de filme scenariile lor, aidoma unor romane în imagini. Plăcute la lectură, aceste scenarii sînt promovate și dau rezultatul scontat dacă regizorul și actorii au un talent egal cu cel al scenaristului; nu este vorba aici de a desconsidera povestirile literare dintre care **Hoții de biciclete** este cel mai bun exemplu, ci de a sugera că meritul unor scenariști ca cei ai **Viridianei, Tristanei** sau **Archibald de la Cruz** este mult mai mare, căci logica cinematografului are regulile sale, care nu sînt încă bine exploatate, nici enunțate și că prin opere ca cea a lui Buñuel și a altor mari regizori, le vom putea descifra într-o zi.

Norman Mac Laren

Blinkity Blank (1957)

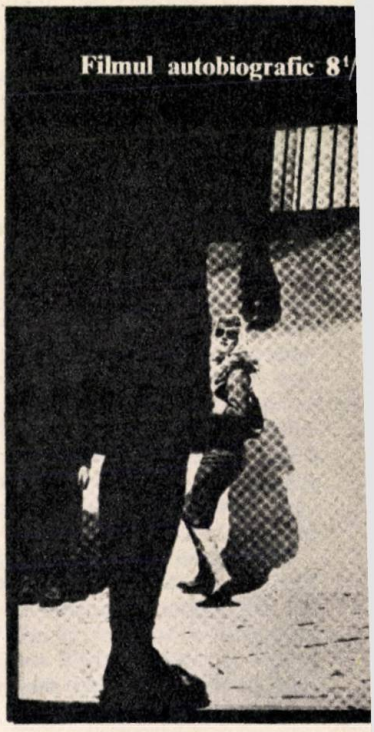
Blinkity Blank este un film de patru minute, în culori, turnat fără cameră. Mac Laren a desenat direct pe peliculă un anumit număr de desene și figuri abstracte care compun un balet erotic.

Sunetul este și el gravat direct pe peliculă.

Ceea ce este cu adevărat extraordinar, independent de frumusețea desenelor și fulgerarea lor, este că Mac Laren reușește să facă o sală întreagă să rîdă prin intermediul unei simple linii curbe văzută doar 24 de secunde și a cîtorva zgomote cu rol de sinteză.

Blinkity Blank este o operă absolut unică, care nu seamănă cu nimic din ceea ce s-a făcut în cinematografie de 50 de ani încoace: există în acest «mic film mare» de patru minute toată fantezia lui Giraudoux, măiestria lui Hitchcock și imaginația lui Cocteau.

În noaptea sălilor obscure, **Blinkity Bank,** cu luminile sale de căldură colorate, cu clic-urile și clac-urile sale, instaurează un nou mit, cel al găinii cu ochi de aur (desenul animat).



Filmul autobiografic 8½

Federico Fellini

Nopțile Cabiriei (1957)

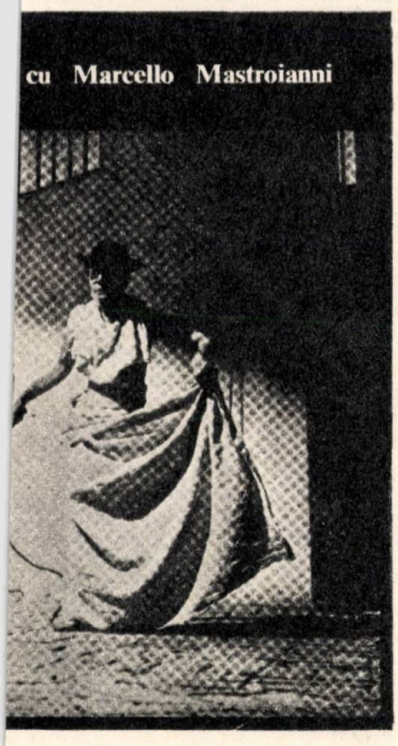
Eu sînt partizanul celor care apără sau atacă filmele în bloc; spiritul, tonul, stilul, respirația primează meschinul recensămînt al scenelor bune sau mai puțin bune. Este posibil ca **Nopțile Cabiriei** să fie cel mai inegal dintre filmele lui Fellini, dar momentele puternice sînt atît de intense încît el devine, pentru mine, cel mai bun film al său.

Fellini a riscat mult, dînd numeroase sensuri filmului, renunțînd cu ușurință la unitatea de ton, pentru a exprima mai multe domenii foarte dificile. Cîtă sănătate la acest om, cîtă putere de dominare a scenei, cîtă liniște măiastră și cîtă invenție amuzantă!

Giulietta Masina este Cabiria, nostima prostituată naivă și încrezătoare, izbită de valurile vieții, dezamăgită de bărbați, dar mereu candidă.

Cabiria este o creație felliniană care o completează logic pe Gelsomina din **La strada,** dar tehnica personajului și cea a jocului sînt de această dată de factură chaplineană.

Avem de-a face în film cu un comic al observației ce declanșează,



cu Marcello Mastroianni

„Eu am creat propria mea viață pentru scopuri cinematografice"
(Federico Fellini)

Cineastul care-și trăiește viața ca un film și vede filmul ca propria-i viață: Fellini

Considerat de unii ca cel mai inegal dintre filmele felliniene pentru Truffaut, *Nopțile Cabiriei* este cel mai bun

la rîndul său, adevărate invenții baroce. Fără a fi partizanul comicului observației, mă simt însă puternic mișcat de înlănțuirea fiecărui episod din final, cînd evenimentele se precipită și cînd nostimadele devin tragice, final încărcat de o imensă forță emoțională în sensul cel mai nobil al cuvîntului.

8 1/2 (1963)

Filmele despre medicină intrigă doctorii, filmele despre aviație exasperează aviatorii, dar Federico Fellini a reușit să mulțumească oameni de cinema cu al său **8 1/2,** film ce are ca subiect dificultățile numeroase ale unui regizor înaintea începerii unui film.

Fellini demonstrează că un regizor de film este un om plictisit de dimineață pînă seara de un lung șir de întrebări, cărora fie că nu știe, fie că nu poate să le răspundă. Capul său este plin de idei divergente, de impresii, de senzații și dorințe, dar lui i se cer certitudini, nume precise, cifre exacte, indicații de timp și loc.

Regizorii care au fost mai mult sau mai puțin actori, actorii care provind din circ, cineaștii care au fost scenariști, cei care nu știu să deseneze au, în general, ceva «în plus». Fellini a fost actor, scenarist, om de circ, desenator. Filmul său este complet, simplu, frumos, onest, ca cel pe care vrea să-l facă eroul său, Guido, în **8 1/2.**

Rossellini considera publicul egalul său

Roberto Rossellini

A prefera viața (1963)

Cînd l-am cunoscut pe Rossellini în 1955, la Paris, descurajarea sa era totală; tocmai terminase în Germania **Teama,** după Stefan Zweig, și se gîndea foarte serios să renunțe la cinematograf; toate filmele care urmaseră celui cunoscut sub numele de **Amore** fuseseră eșecuri comerciale iar critica italiană le respinsese. Admirația tinerei critici franceze pentru **Stromboli** și **Călătorie în Italia** îi dăduseră însă puțin curaj.

În acea epocă, Rossellini mi-a propus să lucrez alături de el; am acceptat și, în paralel, cu munca de jurnalist am fost timp de trei ani asistentul său, timp în care însă el nu a filmat nici un metru de peliculă. Dar nu aș putea spune că nu am avut de lucru și că nu am avut ce învăța.

În 1958, el știa că filmele sale nu erau ca ale celorlalți, dar judeca senin, arătînd că ceilalți ar trebui să le facă după modelul său: «— Este o nebunie în Europa să imiți filmele americane și, dacă filmele costă într-adevăr prea scump pentru a fi gîndite și realizate liber, atunci să nu mai facem filme ci numai scheme, schițe cinematografice».

Astfel a devenit Rossellini după o expresie a lui Jacques Flaud «tatăl noului val francez».

Rossellini m-a influențat cu adevărat. Rigoarea, seriozitatea, logica sa au domolit întrucîtva entuziasmul meu total pentru cinematografia americană.

Rossellini detestă genericele căutate, scene pregenerice, flash-back-urile și, în general, tot ceea ce este decorativ, tot ceea ce nu servește ideea unui film sau caracterul personajelor.

Și dacă în filmele mele, am încercat să urmăresc simplu și onest un singur personaj și într-o manieră aproape documentară, meritul este al lui.

Jean Vigo și Rossellini sînt singurii cineaști care au filmat adolescența fără sentimentalisme.

Ceea ce a făcut dificilă cariera lui Rossellini este, cred, faptul că el a judecat întotdeauna publicul ca egalul său, el fiind însă un om de excepție. Din această cauză, el nu se explică, nu dezvoltă și nu brodează în jurul ideilor sale. Dimpotrivă, el «aruncă» ideile una după alta, în adevăratul sens al cuvîntului. «El nu demonstrează, el arată», spune Jacques Rivette, dar rapiditatea spiritului său, logica sa, extraordinara sa facultate de asimilare depășesc puterea de înțelegere a spectatorului obișnuit.

Puterea sa de asimilare, setea sa de generalități contemporane sînt ușor de sesizat în simpla enunțare a filmografiei. Astfel **Roma oraș deschis** se raportează la un oraș, **Païsa** la întreaga Italie de la sud la nord, **Germania, anul zero** tot la o țară învinsă și distrusă și, în sfîrșit, **Europa 51** la întregul nostru continent refăcut din punct de vedere material dar nu și moral.

Ultima mare aventură cinematografică a lui Rossellini a fost descoperirea Indiei. În șase luni, el a văzut totul în India și a realizat un film **(India)** de o extraordinară simplitate și inteligență, de fapt o viziune globală a lumii, o adevărată meditație asupra vieții, naturii și animalelor.

Știu că spun un lucru periculos, dar el este adevărat: Rossellini nu iubește de loc cinematograful sau vreo altă formă de artă. El preferă viața, el preferă omul. El nu deschide niciodată un roman, dar își petrece viața documentîndu-se: citește nopți întregi cărți de istorie, de sociologie, lucrări științifice. În realitate, Rossellini este un curios, un om care se informează, un om interesat mai mult de ceilalți decît de el.

S-ar putea pune întrebarea de ce a devenit regizor și cum a ajuns la film? A ajuns aici din întîmplare sau mai bine spus din dragoste. Iubea o fată care, remarcată de cîțiva producători, fusese angajată pentru un film. Din gelozie, Rossellini o însoțea la filmări pînă într-o zi cînd este rugat să-l aducă acasă cu propria-i mașină pe Jean Pierre Aumont. Primele filme ale lui Rossellini au fost documentare despre pești și, îmi imaginez că, din dragoste pentru Magnani, s-a resemnat acceptînd să lucreze filme de ficțiune. Italia în plin război a contribuit și ea la aceasta.

Ultima dată cînd l-am văzut pe Rossellini, mi-a dat să citesc un scenariu de o sută de pagini despre **Fier.** Vroia să facă din el un film de cinci ore pentru școlari, de trei ore pentru televiziune și de o oră și jumătate pentru sălile de cinema.

Scenariul era cu adevărat pasionant și foarte frumos dar, citindu-l, mă întrebam: oare într-o zi i se va putea permite lui Rossellini să-și realizeze marile proiecte: filmul său despre Brazilia, **Dialogurile lui Platon** și **Moartea lui Socrate?**

Portretul lui Humphrey Bogart

Ultima imagine a lui Humphrey Bogart ni-l arată în fața mașinii de scris la sfîrșitul filmărilor cu **Calea cea neagră,** în timp ce-și redacta memoriile. Dar, înaintea acestui ultim rol, aș dori să reținem personajul regizorului jucat de Bogart în filmul **Contesa desculță** cînd, stînd în ploaie la înmormîntarea femeii iubite, acesta rostește: «Mîine va fi soare, deci vom putea lucra».

Humphrey Bogart s-a amuzat întotdeauna făcînd să se creadă că s-a născut într-o zi de Crăciun al unui an — 1900 — în care toate zilele au fost sărbători. Humphrey era numele de familie al mamei sale, dar pentru el a devenit prenume. Prost elev, prost marinar, prost soț, el aștepta ca cinematograful să facă din el cel mai bun în toate. Prima dată cînd s-a vorbit despre el într-un ziar era în urma unui mic rol dintr-o piesă, iar cele spuse nu erau de loc încurajatoare: «Pentru a vorbi cu blîndețe, vom spune despre acest actor (Humphrey Bogart) că este inadecvat». Dar totuși celebritatea îi va surîde în momentul în care Leslie Howard îi oferă să joace alături de el pe scenă și în film rolul banditului din **Pădurea împietrită.** Urmează apoi un lung șir de roluri în aceeași factură (bandiți și ucigași) și abia, în 1941, șansa îi va surîde în persoana frumoasei Ida Lupino și-a filmului **High Sierra** (a cărui regie o semna Raoul Walsh). Puțin mai tîrziu, John Huston este pe punctul de a face primul său film — **Șoimul maltez.** George Raft refuzînd rolul principal, Bogart intră el în locul căutării șoimului. Banditul devine astfel detectiv particular. Destinul artistic al lui Bogart respectă deci și el întru totul tradiția hollywoodiană — un actor devenit celebru în roluri de gangsteri se ridică în ierarhie schimbînd tabăra, căci ucigașul devine polițist și vede salariul înzecit. Sîntem la cinematograf și destinul lui Vidocq, față și pajură, ilustrează bine această amară promovare.

Bogart își poate face acum bilanțul: în mai puțin de patruzeci de filme, el a murit electrocutat pe scaunul electric în circa 12 dintre ele și totalizează mai mult de opt sute de ani de închisoare. Dar iată că se produce acum răsturnarea de situații. Devenit peste noapte detectiv, Bogart se adaptează la noile roluri. Noua sa funcție îi cere să meargă și să vorbească, să vorbească și să meargă, îi cere să-și construiască personajul, îi cere să învețe cum să-și ciupească urechea pentru a-și exprima mirarea.

Cei mai buni scenariști și dialoghiști au scris special pentru el cele mai bune scenarii ale lor și cele mai bune dialoguri.

Dar Bogart a jucat roluri mai serioase și nu mai puțin dramatice. Cel al jurnalistului incoruptibil din **Jos măștile,** film semnat de Richard Brooks, de exemplu. În acest film, nu există nici salată, nici muzică, nici zgomotele rotativelor, al telefoanelor și al mașinilor de scris.

Expresia eroului modern: Humphrey Bogart (alături de Laureen Bacall în *Somnul cel mare*)

Dar cel care avea să facă din Humphrey Bogart un adevărat erou elocvent și mai mult decît un actor, un personaj a cărui descriere voi încerca să o fac în continuare, a fost Nicholas Ray în filmele sale — **Bate la orice ușă** și **Într-un loc singuratic.**

Ras dimineața, dar mereu cu barbă, cu pleoapele pe jumătate închise, cu o mînă ridicată în față, gata să se salveze sau să reducă la tăcere, Humphrey Bogart din film în film măsoară în lung și în lat tribunalul vieții, în mersul scandat de acordurile lui Max Steiner. El se oprește, își descheie vestonul, își vîră degetele în centura pantalonilor și începe să vorbească. Fiecare început de frază dezvăluie o dantură de vagabond. Elocuțiunea sa sacadată favorizează vocala **a** și consoana **k.** E cunoscut la ce prestigiu s-a ridicat cuvîntul «rachetă» pronunțat de el. Crisparea fălcii sale evocă irezistibil rictusul unui cadavru jovial, ultima expresie a unui om pe punctul de a muri rîzînd.

Ceea ce făcea Bogart, făcea mai bine ca nimeni altul. Putea să joace mai mult timp ca oricine fără a cîrti. Amenințа fără egal și-și manevra uneltirile admirabil. Trebuiau stoarse cămășile sale atît de tare transpira cînd transpira. Humphrey Bogart avea un frumos cap de dur; îi convenea sudoarea eforturilor cu Huston, violența rezonabilă cu Nicholas Ray, inteligența rece și lucidă cu Howard Hawks. Acestei forțe minunate unul din ultimele sale filme îi va deschide calea sublimului: **Revolta de pe Caine;** în rolul unui general dur, Boggy apărea așa cum era el în realitate, pentru că nu se machiau actorii în vechile filme tehnicolor. Se putea vedea pentru prima oară, pe buza sa superioară, cicatricea de pe vremea cînd lucra la marină.

Humphrey Bogart era un erou modern. Filmul «de epocă» nu-i convenea de loc. El era omul starterului și al revolverului în care nu a mai rămas decît un singur glonte, omul cu pălărie de fetru pe care o transformă cu degetele sale după cum dorește, să exprime neliniște sau veselie, omul microfonului: «Alo! Alo! Fac apel la toate mașinile...»

Dacă apariția lui Bogart era modernă, morala sa desigur era clasică, el fiind mai aproape de ducele de Nemours din **Principesa de Clèves** decît de comisarul Maigret. Bogart știa totodată că frumusețea gesturilor care servesc cauzele valorează mai mult decît acestea din urmă.

Viața, nașterea, moartea sînt secrete. Secrete pentru care unii sînt chemați să trăiască, în timp ce alții sînt condamnați la moarte

(din scenariul filmului **În pragul vieții**)

În centrul operei lui se află femeia și condiția ei în societate (Ingmar Bergman cu Liv Ullman, una din actrițele preferate de regizor)

Ingmar Bergman Opera sa 1954

Se scriu multe articole despre Bergman, din ce în ce mai multe și este foarte bine. Cele care nu se termină printr-o tiradă despre pesimismul său, se termină printr-o tiradă despre optimismul său. Totul este adevărat, cînd se vorbește în termeni generali despre această operă, căci prin dragostea pentru adevăr Bergman conduce în toate direcțiile. Este multă poezie în opera lui Bergman, dar ea se impune lent, esențialul rezidînd la început în căutarea unui adevăr fructuos. (...)

În primele filme ale lui Bergman domină problemele sociale, într-o a doua perioadă analiza devine individuală, pură introspecție în inima personajelor și, de cîțiva ani, sînt preocupările morale și metafizice care predomină în filme ca **Noaptea saltimbancilor** și **A șaptea pecete.**

Ca și opera lui Ophüls și Renoir, cea a lui Bergman este dedicată femeii, dar acelei femei evocată mai mult de Ophüls decît de Renoir, pentru că autorul **Nopții saltimbancilor,** ca și cel al **Lolei Montez** adoptă în mod conștient punctul de vedere al personajelor feminine.

Pentru a concretiza această nuanță, să spunem că Renoir ne invită să-i privim eroinele cu ochii partenerilor lor, în timp ce Ophüls și Bergman au tendința de a ne arăta bărbații așa cum se reflectă ei în ochii femeilor, lucru ce se observă mai ales într-un film ca **Surîsul unei nopți de vară,** în care bărbații sînt foarte stilizați iar femeile foarte nuanțate — «Lumea femeilor este universul meu», scrie Bergman.

Strigăte și șoapte

Filmul începe ca și «Trei surori» de Cehov și se termină ca «Livada cu vișini», iar între cele două seamănă cu Strindberg. Unanim considerat ca o capodoperă, **Strigăte și șoapte** reconciliază autorul cu marele public care îl trecuse în categoria snobilor după ultimul succes din 1963 — **Tăcerea.**

În istoria filmului de după război, puține opere sînt atît de egale și fidele cu ele însele ca cea a lui Bergman.

Eliberarea limbajului

Textul unui film nu este un fragment de literatură, ci pur și simplu cuvîntul sincer, lucrurile spuse sau nespuse, confesiunea și confidența. Această lecție am fi putut-o învăța de la Renoir, dar ea se impune cu mai multă evidență printr-o limbă străină și, din punct de vedere cinematografic, inedită (suedeza) începînd cu filmul **Jocuri de vară (Sommarlek).**

Acesta este filmul vacanțelor celor din generația mea, filmul celor douăzeci de ani și a începuturilor de dragoste. În timpul proiecției unui film de Bergman, simțurile noastre sînt puternic mobilizate, pentru că, în timp ce urechile noastre aud suedeza — care este ca o muzică sau mai degrabă ca o culoare sonoră — simultan ochii noștri au de urmărit subtitlurile franceze care simplifică și concentrează cele auzite. Toți cei care au avut curiozitatea să compare filmele mexicane sau spaniole ale lui Buñuel cu cele turnate în Franța au avut ocazia să reflecte asupra acestui fenomen de comunicare decalată.

Puritatea imaginii

Există cineaști care lasă să intre hazardul în imaginile lor — soarele, pietonii, bicicletele — de exemplu, Rossellini, Lelouch sau Huston, și alții ca Eisenstein, Lang, Hitchcock, care vor să controleze fiecare centimetru pătrat al ecranului.

Bergman a început ca primii, pentru a trece apoi în tabăra adversă; în ultimele sale filme, privirea operatorului nu este niciodată oprită de vreun obiect inutil din decor, și nici o pasăre nu trece prin grădină dacă regizorul nu vrea.

Pe pînza albă există numai ceea ce Bergman (antipictural ca toți adevărații cineaști) a vrut să existe.

Fața omului

Aproape nimeni nu s-a apropiat atît de mult de ea ca Bergman. În ultimele sale filme, nu sînt decît buze care vorbesc, urechi care ascultă, ochi care exprimă curiozitate, dorință sau panică. Bergman filmează priviri din ce în ce mai intense în duritatea sau suferința lor și, ceea ce rezultă, sînt filme admirabile, simple ca bună-ziua. Dar oare «bună-ziua» este atît de simplu pentru toată lumea!?

Traducere și adaptare
de Luminița PERIANU

în direct din Moscova

Pulsul vieții

Cinema

Principala preocupare a cinematografiei sovietice cu precădere în ultimul deceniu a fost surprinderea dialecticii interacțiunii om-societate. În procesul formării universului spiritual al omului nou, arta sovietică în general, cinematografia în speță, și-a asumat sarcina înfățișării eroilor zilelor noastre, a particularităților personalității acestor eroi.

Filmul **Premiul**, de pildă, îl prezintă pe muncitorul sovietic de azi, conștient de marea sa răspundere socială. În interpretarea lui E. Leonov, datele exterioare ale personajului nu au nimic eroic. Și totuși așa cum e el, calm, potolit, cutezanța cu care rezolvă stările conflictuale, modul hotărît în care refuză compromisul sînt eroice. Succesul unor filme ca **Premiul** de S. Mikaelian și **Cer cuvîntul** de Gleb Panfilov are o semnificație principială, în măsura în care aceste filme abordează zone noi ale existenței, analizează procese care au loc sub ochii noștri, surprind căutările adesea chinuitoare ale omului de a-și găsi răspunsuri la problemele pe care le ridică viața și, în același timp, lărgesc gama mijloacelor cinematografiei de a transfigura artistic tema muncii, a rolului clasei muncitoare în viața socială. În **Cer cuvîntul**, dialogul, cuvîntul au o foarte mare pondere și, deși operatorul filmului A. Aptinenko este cunoscut ca unul dintre cei mai buni operatori (cu vădite înclinații spre poetic), acest film e realizat în maniera strictă de «proces-verbal». Marele Premiu pe care l-a obținut la Festivalul de la Karlovy-Vary a confirmat dreptul filmului-dezbatere de a avea succes la marele public.

Înțelegerea sufletului

În multe din ultimele filme sovietice se observă tendința de a reda mai complet, mai direct, trăirile personajelor. De aceea camera de luat vederi a devenit mai potolită, nu mai face mișcări amețitoare, nu mai caută racursiuri insolite ca în filmele considerate clasice acum ale lui Uruševski. Regia modernă permite să privești chipul oamenilor pe îndelete, să observi cele mai fine nuanțe ale stărilor lor sufletești; ea se concentrează asupra actorului și îi dă posibilitatea să se miște liber, fără nervozitate în cadru. Așa s-a întîmplat în **Cer cuvîntul** al lui Panfilov, în **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** al lui Mihaikov și în **Premiul** și **Întoarcerea fiului risipitor** ale lui B. Melnikov.

Timp de șase decenii filmul sovietic a fost și a rămas oglinda unei societăți care se transformă și a unor oameni care vor să devină mai buni

Retrospecția

«Războiul — a spus Cinghez Aritmatov — este timpul cînd omenia e în deficit. Or problema omeniei, a surselor omeniei este întotdeauna o problemă inepuizabilă. Opusul omeniei este barbaria».

Trăsăturile caracteristice ale etapei actuale ale dezvoltării cinematografiei apar cel mai limpede în filmele închinate războiului.

Cu ajutorul artei, panorama filmelor despre «Marele război pentru apărarea patriei» a făcut ca tînăra generație să se simtă copărtașă la victorie. Varietatea genurilor și amplitudinea aspectelor abordate sînt în măsură să satisfacă cele mai diferite cerințe ale spectatorului. Marile filme-epopee, **Eliberarea** și **Soldații libertății** au răspuns nevoii publicului de a vedea istoria războiului în luptele lui decisive, în mișcarea maselor și desfășurarea tehnicii de război. Filmele de război se împart în mod categoric în două categorii: filmele-parabolă, cum e **Prețul vieții** (regia Larissa Șepitko), unde prin intermediul destinului partizanului Sotnikov se pun în conul de lumină eternele confruntări dintre suferință și victorie, în numele unei idei, precum și trădarea și osînda care îi urmează; și filmele de genul **Douăzeci de zile fără război** (regia tînărul A. Gherman), care-și propune să arate cum anume a fost de fapt totul în acest război, fără să aducă în prim-plan destine individuale și situații particulare. Și dacă **Prețul vieții** a fost precedat ca metaforă poetică de **Copilăria lui Ivan** al lui Tarkovski, filmul **Douăzeci de zile fără război** continuă filiera Bondarciuk din filmul **Ei au luptat pentru patrie**, prin modul de evocare directă a vieții de zi cu zi a soldaților în război.

Estetica filmului **Douăzeci de zile fără război** izvorăște din autenticitatea reconstituirii amănunțite a datelor epocii, epocă redată nu numai sub raport vizual, dar și ca atmosferă și psihologie. Personajul principal este corespondentul de război Lopatin, care nefiind erou în înțelesul obișnuit al cuvîntului, nu e interpretat nici de Tihonov, nici de Ulianov, nici de Dzigarhanian ci de I. Nikulin, un om de rînd, un om obișnuit, poate prea obișnuit, dar înzestrat cu un ascuțit simț moral și nutrind o mare dragoste pentru semenii lui.

Filmul Larissei Șepitko, **Prețul vieții**, care a obținut la Festivalul filmului din Berlinul occidental Marele Premiu «Ursul de aur», precum și premiul «FIPRESCI», este considerat patetic, purtînd în simplitatea contrastelor alb-negru, aureola legendei, ecoul epic al victoriei partizanului Sotnikov. Și totuși caracterul auster, documentar, al filmului lui Gherman se apropie de meditația pe care o propune L. Șepitko, prin modul în care caută să pună în evidență ce anume a dus la victorie, care sînt izvoarele eroismului. Și mai este un element comun celor două filme, atît de diferite artistic — faptul că amîndoi regizorii, care tineri fiind nu au trăit războiul — au pornit de la scenarii semnate de scriitori care au luptat pe front: Konstantin Simonov și V. Bîkov. Se confirmă deci faptul că altă generație simte nevoia să cunoască perioada războiului, așa cum a fost, cu întîmplările lui, și sublime, și înspăimîntătoare, cu momentele lui tragice și cele hazlii, cu marile fapte de arme dar și amănuntele banale.

Contemporaneitatea și filmul

În cinematograf, contemporaneitatea este înțeleasă astăzi nu numai

Școala uzbecă de film se afirmă puternic în ultimii ani datorită animatorului ei Cinghiz Artmatov. *Corabia albă*, **film inspirat din opera scriitorului și realizat de B. Sanisiev**

Douăzeci de zile fără război **de A. Gherman — o autentică reconstituire fără eroi de prim-plan și fără situații particulare (Iuri Nikulin și Ludmila Gurcenko)**

ca o trimitere la temă și subiect, ci și la modul de a privi lumea, de a concepe lumea. Războiul e privit de pe poziția maturității de azi, deși cei care-l privesc fac parte — cei mai mulți — din tînăra generație. Trecutul se integrează în prezent ca o experiență spirituală, ca o încercare de a înțelege tîlcul zilei de azi ca în filmul **Oglinzi** al lui A. Tarkovski.

Regizorul A. Mihalkov-Koncealovski care și-a început cariera cinematografică cu ecranizarea unor opere clasice — **Un cuib de nobili** și **Unchiul Vania** se arată astăzi pasionat de problematica cea mai acut actuală. Filmul lui **Romanța despre îndrăgostiți,** care a obținut Marele Premiu la festivalul de la Karlovy-Vary, reține atenția prin felul în care povestea de dragoste se proiectează pe fundalul real al vieții sociale și prin modalitatea fățișă de a face din personajul principal masculin, purtătorul valorilor spirituale și morale ale societății noastre contemporane. Cinematografia sovietică înregistrează în prezent un număr uimitor de debuturi, debuturi care aparțin în mare parte unor actori atrași de regie, unor actori de frunte, care continuă să joace mult și cu succes în filmele lor și ale altora. Nikita Mihalkov a făcut al treilea film al său după Cehov, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică.** Rodion Nahapetov lucrează la al doilea film al său, ca și Nikolai Gubenko care a terminat un film cu caracter autobiografic despre copiii al căror destin a fost marcat de război. Un debut regizoral răsunător îl consemnează Natalia Bondarciuk.

Lecțiile omeniei

Printre filmele-debut se contu-

O poveste de dragoste, *Romanţă despre îndrăgostiţi*, de A. Mihalkov-Koncealovski, proiectată pe fundalul întregii societăţi (E. Koreneva şi E. Chindinov)

rează o serie de pelicule considerate ca exprimînd o autoanaliză a generaţiei tinere. Regia tînără s-a dovedit a fi cea mai pătrunzătoare în zugrăvirea sufletului tînăr, în plină formare. Sensibil, labil încă, supus influenţelor bune şi rele, universul spiritual al omului tînăr îşi caută coordonatele morale şi un loc în viaţă care să-i permită să fie folositor societăţii.

Scrisori străine al lui I. Averbach, **100 zile după copilărie** al lui Soloviev, **Ciocănitoarea nu suferă de dureri de cap** şi **Cheia nu este transmisibilă** al Dinarei Asanova, **Fruct amar** al Kamarei Kamalova şi altele sînt tot atîtea filme despre raporturile dintre copii şi adulţi, despre conflictele dintre copii.

Filmul **Cheia nu este transmisibilă** al Asanovei, care a primit Premiul special al juriului pentru filmele de copii de la cel de al X-lea festival de la Moscova, nu se mărgineşte la problemele vieţii şcolare a celor care termină liceul şi sînt gata să-şi ia zborul din cuibul părintesc. Este un film despre adevărata luciditate şi despre nevoia de generozitate, despre mărinimie, despre faptul că nu totul e foarte simplu în viaţă. Filmul este interesant prin meditaţia sa poetică despre şcoala de azi şi de mîine, văzută ca parte a uriaşului proces de educare a omului de azi şi de mîine. Leitmotivul acestui film sincer şi liric este cîntecul cunoscutului poet Bulat Okudjava, «Să ne înţelegem unul pe celălalt, chiar din frînturi de cuvinte».

Cînd proza devine poezie

«Nu cunosc un singur om care să fie artist şi să nu poarte cu el amintirile copilăriei... Copilăria zămisleşte conştiinţa şi personalitatea omului» — aşa explică scriitorul C. Artmatov interesul manifestat de artă pentru lumea copilului. De aceea eroul filmului **Corabia albă**, realizat de regizorul B. Sanisiev (studioul Kirghizafilm) după nuvela lui Artmatov, este băiatul care povesteşte despre el. Destinul Băiatului (nu are nume în film) este concret şi totodată simbolic. Aşa cum există oameni cu auzul perfect, aşa şi Băiatul este înzestrat cu simţul absolut al armoniei, armoniei cu natura, cu cei apropiaţi, cu lumea cea mare. **Corabia albă** este unul din cele mai importante filme în care se încearcă investigarea acelor factori care modelează într-adevăr din punct de vedere moral şi spiritual personalitatea umană.

În marea familie unită

Încă un fenomen caracteristic pentru cinematografia sovietică din ultimul deceniu este afirmarea alături de şcolile cinematografice naţionale, gruzină şi letonă, deja cunoscute în lume, a şcolii uzbece, constituită sub influenţa şi în jurul personalităţii lui Cinghiz Artmatov. Filmele **Mărul Roşu** al lui T. Okeev şi **Corabia albă** al lui B. Sanisiev, distinse cu premii la Avelino şi Toronto, inspirate ambele din opera lui Cinghiz Artmatov, rulează acum pe ecranele multor ţări. Tot astfel filmul-parabolă **Omul porneşte în urma păsărilor** este un poem despre tinereţea poetului şi cucereşte prin frumuseţea metaforei, bogăţia culorilor şi prin pitoresc.

Fructul amar al Kamarei Kamalova, distins cu premiul pentru debut la Festivalul de la Moscova, ediţia X, este o încercare poetică de a surprinde universul sufletesc al copilului în acel moment de răscruce cînd este confruntat cu primele sentimente şi gînduri «necopilăreşti».

Căutare pe plan moral

Dacă pornim de la considerentul că cea mai definitorie trăsătură a cinematografiei sovietice din ultimii ani este interesul pentru temele ce înfăţişează universul moral şi spiritual, trebuie să subliniem faptul că această temă şi-a găsit cea mai izbutită şi pătrunzătoare întruchipare în creaţia lui Vasili Sukşin, prematur răpus de moarte. În toată opera sa, Sukşin nu a încetat să afirme omenia. Chiar şi în acele personaje ale sale ale căror destine au fost frînte şi caracterele mutilate, există resurse de omenie care-i ajută să caute să trăiască altfel. Poezia şi intensitatea sentimentelor din filmul **Călina roşie** potenţează ideea morală a filmului. Afirmarea resurselor morale şi a valorilor modului de viaţă socialist constituie cea mai caracteristică trăsătură a cinematografiei sovietice.

Indiferent despre ce este vorba într-un film — despre politică (**Fascismul obişnuit** al lui Romm), despre muncă şi producţie (**Premiul** şi **Cer cuvîntul**), despre cristalizarea personalităţii adolescentului (**O sută de zile după copilărie** şi **Cheia nu este transmisibilă**), despre a «doua naştere» a omului (**Călina roşie** sau **Începutul** lui G. Panfilov), arta autentică dezvăluie prin prisma eticului, esenţa umană în societatea sovietică socialistă.

Elena AZERNIKOVA

inedite

Pentru a putea înțelege

La 24 noiembrie 1977, Victor Iliu ar fi împlinit 65 de ani. Plecat prea de timpuriu din frontul artei noastre, Iliu a lăsat în urmă nu numai acele filme de căpătîi pentru arta noastră cinematografică, dar și o seamă de note și însemnări cu valoare teoretică, mereu actuale. Este un prilej de a prezenta cîteva dintre ele, extrase din jurnalul regizorului din anii 1940—1950.

Cinema

Există o viziune estetică a lumii adică o percepere prin imagini artistice a realității, alta structural decît reprezentarea ei prin noțiuni și reguli ale «bunului simț» sau ale simțului comun. Simțul comun este rutina cu putere de circulație încă, sistemul venerabil de convenții și locuri comune la care recurgem ori de cîte ori refuzăm sau ne temem să acceptăm noul, din lene mintală, din neputință, din opacitate... Autoritatea la care recurgem este practica generală și «experiența» proprie, o ipotecă cunoaștere a sistemului de raporturi în care opera «insolită» de creație ar intra o dată născută, maiestatea sa publicul, pe care-l fetișizăm, abstractizîndu-l...

În același timp o chinuitoare zbatere interioară te pune față în față cu presentimentul vag dar tenace că, undeva, într-o a patra dimensiune a spiritului și a lumii se află «formula» cea nouă, singura adevărată, «viziunea» concretă și **actuală** a realității, formula care cuprinde extrem de acut, de pătrunzător, de izbitor, de dramatic, de adevărat, viața spiritului modern (în înțelesul de contemporan și neanacronic), prelungirea netă a tuturor experiențelor artistice ale trecutului, saltul înainte sau într-o direcție sau dimensiune a artei și a simțului estetic...

Ceea ce trebuie să găsim în fiecare astfel de moment de stagnare istorică este nu o metodă artistică de creație (Metoda de creație a artei realiste este unică și permanentă. Ea nu s-a schimbat de la Homer încoace), ci o formulă, o formulă artistică tot atît de fecundă, ca de pildă formula echivalenței masei cu energia, care a revoluționat nu metoda științifică, ci a descoperit și a dat lumii și spiritului, noi dimensiuni și sectoare.

•

Orice fapt, orice întîmplare are două realități. Prima este realitatea lui intimă, realitatea lui autonomă. Faptul, pur și simplu, «așa cum s-a întîmplat», raportat de un martor obiectiv, impersonal, faptul chimic pur, esența lui elementară, nediformată, nefalsificată. A doua realitate a lui e cea constituită ulterior, realitatea lui subiectivă, suma interpretărilor subiective.

Această realitate e cea valabilă socialmente, pentru că aceasta se însumează în ordinea cauzală a istoriei, în vasta «suveranitate» a psihologiei colective.

E foarte greu să mai izolezi faptul chimic pur din compoziția în care a intrat ca element, pentru că aici operează și timpul, element ireversibil. Apoi e foarte greu să urmărești și să controlezi implicațiile, condiționările, metamorfozele faptului pur în complicata lui aventură. Ceea ce poți face sînt doar constatări. Constatări fericite sau triste.

Jocul fascinant al imponderabilelor!

•

Nu-i destul să vrei sau să ai veleitatea sau dorința de a ieși dintr-o condiție sau stare oarecare.

Trebuie să te antrenezi și să te transformi în spirit, să te faci apt schimbării de atmosferă și de tensiune.

Toate cuceririle de acest fel trebuiesc așadar făcute în tine însuți, înainte de orice tentativă exterioară.

În acest înțeles numai e valabilă parabola celor aleși. Eminența, calitatea, comandamentul nu sînt haruri ci cuceriri.

scurt-metraj

Aventura științifică

Cu o modestie bună de recomandat altor producții, de cîtva timp ni se oferă pe ecrane primele episoade ale unui serial din filme documentare puțin obișnuite nu numai pe plan național, dar și în experiența mondială a genului.

Titlurile acestor prime episoade: **A dormi, a visa, Atenția ca un con de lumină** și **Universul materiei cenușii.** Ele sînt rezultatul colaborării dintre regizorul-scenarist Zoltan Terner și dr. Virgil Sorin, medic psihiatru, în calitate de consultant științific.

Noutatea acestor producții vine mai ales din îmbinarea instrucției, a informației științifice riguroase cu un gust inedit al spectacolului, descoperit în intimitatea unor experiențe științifice efective, la care asistăm direct și în centrul cărora se află oameni «perfect echilibrați din punct de vedere fizic și psihic», după cum ne asigură comentariul. Experientele filmate în aceste prime episoade au avut loc îndeosebi la clinica de neurologie a Institutului medico-farmaceutic din Tg. Mureș, de sub conducerea prof. dr. docent Liviu Popovici, dar și în laboratoare de psihologie industrială, filmele conținînd de asemenea cadre și secvențe surprinse pe stradă, la volan, pretutindeni unde pot fi întîlniți oameni «perfect echilibrați».

În această companie liniștitoare, regizorul Zoltan Terner și dr. Virgil Sorin ne invită însă la adevărate aventuri spre zonele-limită ale conștientului, măsurînd odată cu noi spațiile și miracolele acestui univers numit al materiei cenușii.

Două dintre revelațiile pe care ni le oferă filmarea la clinica mureșană, cu camera ascunsă, a experiențelor umane-limită, sînt cu deosebire memorabile: prima constă în privarea de vise, prin întreruperea visului de îndată ce el începe, a doua înfățișează privarea individului de informații senzoriale, prin închiderea timp de 82 de ore, într-o cameră întunecoasă, izolată fonic. Visul și contactul senzorial cu mediul se dovedesc în egală măsură necesități umane vitale, fără satisfacerea cărora oamenii cei mai normali, perfect echilibrați, ajung repede în pragul neantului.

Serialul semnat de Zoltan Terner și dr. Virgil Sorin (imaginea Claudiu Soltescu) prezintă astfel, mai ales în perspectiva continuării sale, un dublu interes: **fundamental,** prin revelarea condițiilor sine-qua-non a existenței umane și **aplicativ,** prin urmărirea reacțiilor cotidiene ale oamenilor în timpul muncii, în exercitarea unor profesii moderne de înaltă tehnicitate.

Valerian SAVA

Pentru ca să poți înțelege trebuie să fi iubit o ființă, sau oamenii să fi fost chinuit de o pasionată dragoste sau durere, să fi simțit **nevoia** de a te exprima, de a da formă, limpede și definită, sentimentelor tale.

Acesta-i secretul artei: de a formula ceea ce-i indefinisabil pentru marea mulțime de spectatori predestinați, de a le găsi o identitate ideală, o legitimare definitivă a sentimentelor lor. A pune ordine într-un haos amorf de sentimente, de tentative, de dorințe schițate, de obsesii neidentificate.

«Adevărul» simplu, în domeniul moral, sau social, pe planul sentimental în general, nu-i decît un consens, o acceptare.

*

Curiozitățile «modernismului». — Un scriitor român își idează romanul în limba engleză și-i scrie sau, mai bine zis, îl traduce mintal în limba română. Așa e mai sigur că va fi modern și deci pe gustul consumatorului de artă (contemporană). (În sensul în care-i înțeles numele faimosului muzeu newyorkez — Museum of Contemporary Art).

Cam așa se prezintă lucrurile și în film... Cam ăsta-i modul de a privi problemele filmului românesc, **up to date!**

Dacă, de pildă, Hemingway adoptă tehnica cinematografică în scrierea romanelor sale, el se exprimă însă în limba engleză, în limba poporului lui. Cu toată universalitatea problemelor, un roman al lui Hemingway oricît de fidel ar fi tradus în românește, el continuă să fie un roman american, iar imitatorii romancierului Hemingway vor rămîne vesnic niște epigoni.

*

Arta realismului-socialist este o artă militantă; artistul trebuie să fie un luptător și deci un ideolog, înarmat cu teoria revoluționară a clasei celei mai înaintate și mai revoluționare care este clasa muncitoare.

De aceea artistul nu poate fi simplu executant de comenzi sau un conștiincios fabricant de opere de «actualitate», oricît tehnică ar avea ei, pentru că operele lui vor fi neconvingătoare. Și dacă opera de artă nu convinge înseamnează că «spectatorul» n-are contact cu ea, deci nu și-a atins scopul.

A construi o lume nouă. Aceasta se face pe toate căile, în toate domeniile, pe toate fronturile vieții.

Oamenii **angajați** în acest proces nu acționează numai pe șantiere (în sensul general) ci și pe cîmpuri de luptă, economice, politice, spirituale. Regula luptei și a istoriei este atacul, înalta conștiință a moralei și idealului în numele cărora se duce lupta, abnegația și credința nestrămutate, consecvența revoluționară și intransigența principială.

*

Trebuie să renunți la decor, adică la ostentația decorului, la tot ceea ce are stil baroc, la frenezia aceasta decadentă care pe plan social și spiritual nu înseamnă altceva decît o frumoasă și uneori ridicolă agonie. Agonia unei lumi.

E emoționant și admirabil să simți această uriașă perspectivă nouă. E inutil să întîrzii printre mobile vechi și printre amintiri care nu-ți aparțin și e ridicol să îmbraci haine din recuzita unui teatru perimat.

*

Reușita operei de artă, valoarea ei de artă nu constă în cutare sau cutare subiect luat din realitatea curentă sau impus de ea. Acesta-i materialul indispensabil, **nec plus ultra** al ei. Valoarea temei operei o dă spiritul în care-i tratată această temă. Prin asta se înțelege spiritul de partid, spiritul revoluționar.

Nu pot fi împiedicat să admir arabescul formei unei opere plastice. Dar dacă efectul acestei opere nu depășește acest univers pur formal, opera nu servește la nimic. Arta și artistul nu se pot cobori la nivelul senzațiilor, chiar al celor mai evoluate. Pentru asta există industria și manufactura, cu stofele ei colorate, mătăsurile, mobilele.

Materia sau conținutul artei sînt indisolubil legate de ea. Dar nu acestea, luate izolat, în mod absolut, constituie arta. Arta constă în forma pe care această materie o capătă, o îmbracă. Contactul între artă și consumatorii ei se face nu prin subiectul operei, care-i accesibil și prin alte căi, ci prin forma în care-i prezentat, revelat.

Îmi închipui că realismul socialist nu-i un inventar de teme sau o colecție de lozinci așa cum mulți «teoreticieni» și «artiști» l-au înțeles.

Cuprinde în el și un program, care-i un program de luptă. Aceasta îi dă un caracter dinamic, iar artistului o misiune de preț. Și ce satisfacție mai mare poate avea un om și un creator de artă, decît aceea de a avea un **rol** activ în societatea în care trăiește? (Să nu mai fie nici parazitul ei, nici măscăriciul privilegiaților, nici victima capriciilor modei și așa mai departe!)

Dar realismul socialist cuprinde și o nouă estetică.

La baza artei, ca fenomen social, stă un complex de legi, o **constituție** care cuprinde sinteza, ansamblul unei situații date (estetica) dar **activitatea** artei se bazează, astăzi, mai ales, pe un program. În acest sens arta realismului socialist este romantică, pentru că ea este revoluționară.

Victor ILIU

Mari dispăruți ai anului

A susține un recital timp de... 40 de ani

Nici Sinatra, nici Tino Rossi n-a avut un timbru catifelat ca al lui Crosby

Cinema **Bing Crosby** (Harry Crasby) pînă în ultimele clipe ale vieții, lucra. La 74 de ani era producător și interpret al unui important «show» la televiziunea din New York. Cu 40 de ani înainte, în 1931 și 1932, pe baza acelor statistici și gallup-uri practicate în Statele Unite, Crosby era declarat cel mai iubit «crooner» radiofonic. (Pe atunci TV. nu exista încă). Avea șase frați, dintre care unul, Bob, organizase o mică orchestră. Bing începe prin a studia... dreptul. Dar asta îi trece repede. E angajat ca baterist (toboșar) de pianistul Al. Rinke. Apoi împreună cu acesta și cu încă unul (Berris) formează un trio de **Rythmboys**. Tot pe atunci, Paul Whiteman, care dirija o mare orchestră într-un mare local, îl angajează și, mai ales, distribuie excelentul trio în acea genială revistă muzicală care a fost **Regele Jazz-ului**, capodoperă nedepășită încă nici azi, prima comedie muzicală colorată. Bing Crosby participă cu al său trio în această capodoperă. După aceea, lucrează de-unu-singur, la radio și în filme, unde se ilustrează și ca actor și ca dansator. Cum am mai spus, în anii 1931 și 1932, este «crooner»-ul preferat al radioului. Crooner înseamnă «cîntăreț de șarm», adică de «farmec», «de vrajă». Într-adevăr, nimeni, nici chiar Frank Sinatra, nici Tino Rossi nu avea un timbru catifelat ca al lui. În anii 1934, 1937, 1940, 1943, 1949, apoi 1950—1954, el figurează pe glorioasa listă a așa-numiților «Primii zece».

Dar, conform tradiției hollywood-iene a artistului plurilateral înzestrat, el este și un excelent dansator, și mai ales un foarte bun actor. În 1933 debutează în «shorts»-urile lui Mack Sennett, iar în anul următor joacă în **Alice în țara minunilor.** Apoi, cu marea vedetă Marion Davis, iubita regelui presei Hearst, el joacă în **Going to Hollywood,** iar în același an, cu Carole Lombard în **Iubește-ți vecina.** Apoi, cu Myriam Hopkins, în **Ea nu mă iubește,** dar mai ales, împreună cu Ketty Carlisle, în celebra comedie **Marea ducesă și chelnerul.** În 1935: **Mississipi,** cu Joan Benet și în anii 1932—1936 în «show-urile casei Paramount: **Big Broadcast.**

În acea epocă, între anii 1940—1948, apăruse o serie de filme foarte speciale, cantato-dansanto-turistice, făcute de regizori diverși (Sherzinger, David Butler, Norman Leod și alții) intitulate **Road to...**, adică **Drumul spre:** spre **Singapoor, Zanzibar, Maroc, Rio, Bali, Hong Kong** și... **Utopia..**

Regizorul Leo **Mac Carey** face pentru el două filme celebre: în 1945, **Clopotele Sfintei Maria** (cu Ingrid Bergman) și mai ales **Going my way (Merg pe drumul meu)** cu Barry Fitzgerald, film care a avut un succes răsunător la București. (O copie excelentă avem în Arhivă). Bing Crosby în această poveste face pe un popă tînăr, entuziast, sportiv, care fascinează cu bunătatea, prietenia și talentul lui de pedagog întreaga populație de adolescenți din orașul lui. Poveste încîntătoare deopotrivă, gravă și nostimă. Între altele prin contrastul dintre el și un popă de modă-veche, arțăgos, dar pînă la urmă convertit la sentimente mai moderne. Acest personaj pitoresc e interpretat de inegalabilul Barry Fitzgerald, pe care l-am savurat de curînd în **Omul liniștit.** Pentru **Going my way,** Bing Crosby a căpătat premiul Oscar.

Între 1933 și 1966, adică în 33 de ani, joacă în peste 60 de filme. În **Blue Skies (Cer albastru)** și **Hollyday Inn (Hanul vacanțelor)** a jucat pe picior de egalitate cu Fred Astaire. În **Country girl (Fata din provincie,** 1954, are ca parteneră pe încîntătoarea Grace Kelly; apoi pe Joan Fontaine în **Valsul imperial** de Billy Wilder; în **High Society** de Charles Walter, joacă alături de Frank Sinatra și Grace Kelly, iar în 1964, la 60 de ani, are o splendidă creație în filmul **Robin and the seven hoods,** adică **Robin și cei 7 bandiți** (literal: cele șapte tichii) în care mai joacă și Frank Sinatra, Ed. Robinson și Dean Martin. Tay Garmet face pentru el, după romanul lui Mark Twain: **Un yankeu la Curtea regelui Arthur.** În **White Chrismas (Crăciun alb)** de Michael Curtiz el joacă împreună cu Dany Rag. Regizori mari (Capra, Dmitrick, Seaton, Cukor) fac filme pentru dînsul. Ultimul său film (1966) este un remake al **Diligenței (Stage Coach).**

Între 1966 și 1977, organizează, regizează și interpretează show-uri pentru televiziune.

D.I. SUCHIANU

Pe picior de egalitate cu Fred Astaire în *Hollyday Inn*

La 60 de ani, o splendidă creaţie în *Robin şi cei şapte bandiţi*, alături de Frank Sinatra şi Dean Martin

fantezii despre arta a șaptea

Un păcat al filmului de azi

Cinema

Pledam cîndva împotriva vorbirii în film, împotriva muzicii, împotriva zgomotelor (confundate adesea cu muzica însăși), împotriva... Dar filmul le presupune, cum s-ar zice, pe toate acestea, le păstrează cu grijă și ni le servește la timpul potrivit. Nu există film pur (vreau să spun: imagine și atît), poezie pură, muzică pură, nici chiar proză pură nu există, deși acuzăm adesea prozaismul absolut al vieții noastre de toate zilele. Ce funcțiune ar avea, așadar, vorbirea în film? Parcă alta decît în viață, deși tăceri semnificative există și în comportamentul obișnuit, abundență «orală» întîlnim și în scenele cotidiene... Filmul însă este artă și considerațiile mele de la acest adevăr pornesc. Atunci cînd dialogul în film e nefiresc, forțat, spunem că personajele conversează **teatral**. Din punctul de vedere al filmului, trecerea elementelor din teatru pe ecran e neadecvată. Teatrul amenință filmul ca artă! În schimb, dacă un cronicar de teatru spune despre un actor că a jucat «ca-n filme» îi aduce un nesperat elogiu. Confruntarea cade în favoarea artei a șaptea. Despre un film se poate afirma că e articulat simfonic (sugestie muzicală), că are o desfășurare lirică (sugestie poetică), că are tablouri gîndite pictural (sugestie plastică). Toate acestea sînt trimiteri convenabile, expresive. Dar cînd episoadele unui film sînt socotite teatrale, lucrurile se schimbă, judecata e depreciativă. Artele își împrumută reciproc un fel de proteze, unele din lemn esență tare, altele de soc. Teatrul îi strecoară filmului credite înșelătoare, ceva în genul Calului Troian!

De la poezie filmul a învățat multe lucruri, multe urmează să învețe în viitor. Să se observe în ce fel vorbesc eroii marilor poeme ale umanității, **Iliada și Odiseea, Munci și zile, Ghilgameș, Memento mori...** După un monolog al lui Telemac (în **Odiseea**), nu prea lung și în orice caz rezonabil în economia poemului, regizorul-poet mută «aparatul» pe asistență, punînd dintr-odată accentul pe expresie: «A zis (trimiterea la discursul lui Telemac, n.n.), iar lor le puse-Atene-n gură/ Un rîs nestins, iar mintea le-aiurea/ Rîdeau deci cu ciudată-nstrămbătură/ Și carne crudă și cu sînge-n ea/ Mîncau acum, iar ochii li s-umplură/ Nevrînd de plîns și totu-n ei vestea/ Un trist sfîrșit...» (Traducerea e a lui Coșbuc). Poezia e o artă veche, de la ea se poate împrumuta la sigur și fără mari dobînzi. Muzica e și ea artă cu multe milenii «la activ», filosofia de asemeni. Dialogurile lui Platon, mai ales acel mit al peșterii din **Republica** — sînt excelente scenarii, cu decupajul gata făcut, dar sînt scenarii pentru filmul mut! Dialogul, cu linioară la cap de rînd, nu trebuie să ne ducă în eroare. Un cameraman iscusit, dirijat cu blîndețe de un regizor de talent, ar fi mai atent la umbrele pe care le aruncă pe pînza... vremii eroii sublimelor dezbateri ateniene de acum două milenii și mai bine!

Cum vorbesc eroii filmelor de animație, Pluto, Donald, Bamby, Mickey, Popey? Puțin, ca și cînd au știut cîndva o limbă, dar au uitat-o ca să învețe alta. Sub condeiul de aur al unui Disney, eroii învață obligatoriu o limbă de cea mai adîncă expresivitate, inteligibilă pretutindeni, simplă, plină de miez și adîncimi nebănuite. **O boy,** e o replică de un bun-simț exemplar. Cînd o auzi rostită, știi precis că s-a produs un fapt demn de toată atenția...

S-a observat că în filmul mut se... vorbește. Este un paradox cu tîlc, așa cum sînt mai toate paradoxurile. În filmul mut se vorbește puțin și într-un fel aparte. Călinescu, excelent cunoscător al artei a șaptea, spunea că vocea omului e ca frumusețe cu mult sub sunetul instrumentului. Un Caruso, un Lanza, un Șaliapin, un Goangă, o Galiaurci sau chiar o Marina Voica nu rezistă în competiția cu mișcarea arcușului pe vioara unui Menuhin. Trecem astfel, fără, la capitolul «dublărilor», în film joacă, să zicem Birlic, dar din spate vorbește Vraca. Efectul este interesant. Vocea dulce mult aduce. Chaplin a folosit astfel de «dublaje»: deschide gura un om și cîntă un cocoș, sună un claxon, se dezumflă o roată de automobil, măcăne o rață, rage un măgar, cineva exersează la o trompetă... De data asta efectul e și mai și, spectatorul cade pe spate în sala de proiecție. Metoda a fost încercată de mulți cineaști, dar se pare că maestrul Chaplin domină sectorul acesta delicat.

În filmele de azi se vorbește mult. Să fie la mijloc teama că ideile nu ajung pe altă cale, întregi, la spectator? E o teamă nejustificată.

Ion LOTREANU

atitudini

Claudia Cardinale contestă vedetismul, zîmbetul pentru gală și fotografii, condiția de star dus de valurile modei

«Nu mai vreau să fiu star, vreau să fiu actriță»

Eram un produs care plăcea și atît

Îndreptîndu-se spre platourile de filmare la Paris, unde a turnat în regia lui Ettiene Perier, alături Michel Piccoli și Jacques Perrin în **La part du feu,** Claudia Cardinale, întîmpinată de reporteri și fotografi, nu a abordat nici zîmbetul de vedetă, nici aerele de jenă în fața popularității. Nimic din toate acestea. Puțin ostilă și prea categorică — spun reporterii — ea n-a răspuns decît la întrebări serioase. Despre cinematograful italian mai întîi, pentru că cineva a afirmat că regizorii din țara ei n-ar mai distribui-o pentru că ar fi dificilă.

«Nimic nu-i adevărat din toate astea. Departe de a mă ține în afara platourilor — chiar dacă relația dintre mine și cinematograful italian nu mai este chiar atît de strînsă cum a fost odată — rarefierea apariției mele pe platourile italiene se datorește faptului că nu mai accept orice fel de rol. Cineaștii italieni știu acum ce sînt în stare. Nici în Franța nu am venit ca să fac o «carieră franțuzească», pentru că nici aici situația rolurilor feminine nu este mai bună. Și nici nu am un accent prea convenabil așa că ar trebui să fiu dublată. Am totuși impresia că sînt luată mai în serios aici decît în cinematograful italian.

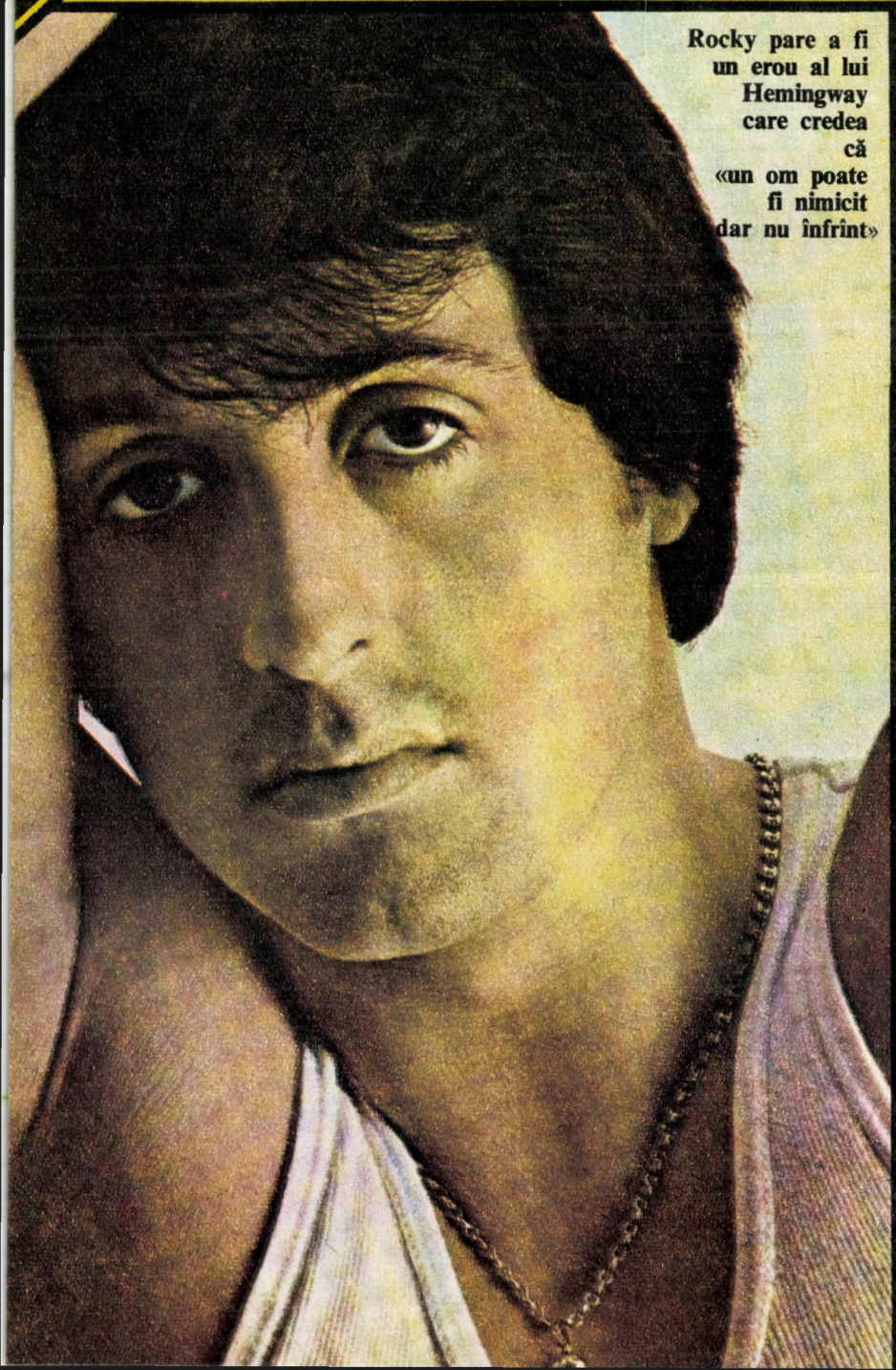
Ajunsesem efectiv să fiu considerată doar ca un produs care place. Un produs scump plătit numai pentru că este la modă. Am fost un star în toată accepția cuvîntului. De fapt am fost o persoană manipulată, care trebuia să aibă toate comportările și evoluțiile unei vedete. Aveam 20 de persoane în jurul meu care gîndeau, citeau și semnau ca să nu spun că trăiau în locul meu și pentru mine. Singurul lucru care mi se cerea era să mă las purtată pe aripile succesului și să zîmbesc fotografilor la serile de gală încercînd să port cît mai bine cu putință niște rochii care nici ele nu erau de cele mai multe ori alese de mine, ci de cei din jurul meu. Întreaga mea viață nu era decît program. N-aveam nimic altceva de făcut decît să trăiesc în felul ăsta... Astăzi nu mai am pe nimeni în jurul meu. Fac totul singură. Nu mai suport pe nimeni care să-mi organizeze viața. Ajunseseră să mă înăbușe cu toții».

Mărturisirile unei vedete de talia Claudiei Cardinale, făcute în fața ziariștilor serioși, cu expresia pe care o vedeți în fotografia alăturată, nu au nevoie de niciun comentariu.

Recenta premieră franceză a Claudiei Cardinale
La part du feu

film și societate

Cui îi e frică de maturitate?



Rocky pare a fi un erou al lui Hemingway care credea că «un om poate fi nimicit dar nu înfrînt»

O tinerețe întîrziată dincolo de limitele vîrstei. O debusolare fără emfază dar profundă. Viața dusă de la o zi la alta fără perspectivă. Aceste trăsături marchează o serie de personaje din filmele recente ale cinematografului societății de consum. Care este cauza?

În filmul văzut pe ecranele noastre *Alice nu mai locuiește aici*, un alt anti-erou este aici o tînără femeie interpretată de Helen Burstyn

Cinema

Filmele «de tinerețe» ale lui Clark Gable, Gary Cooper (am ales numele pentru valoarea lor simbolică) nu sînt și filme, «despre tineri». Decenii întregi cinematograful nu și-a îndreptat ochiul, în mod special, asupra tînărului, universul său nefiind unul problematic, alunecarea unei vîrste către alta făcîndu-se firesc, precum succesiunea anotimpurilor. Ciclurile biologice se consumau liniștit, în maturitate se intra, de obicei, cu buzunarele pline fie de succesul profesional obligatoriu dobîndit pînă la o anumită vîrstă, fie de cine știe ce moștenire sau căsătorie reciproc avantajoasă. Aceasta era, desigur, în linii extrem de sumare — imaginea propusă de cinematograful hollywoodian al anilor '30, '40, asupra tînărului, văzut ca un om ieșit demult din adolescență dar nu se știe cînd, nici nu interesează, ale cărui singure preocupări sînt acelea de a se strecura senin, cu «simțe»-ul nestins, printre diversele întîmplări ale existenței, maturitatea neputînd fi concepută fără succesul de viață lungă asigurată. Happy-end-ul cu El și Ea împărțind feliile de tort în ziua căsătoriei «ca în basme», sau cu El și Ea plecînd într-un costisitor voiaj de nuntă trăgeau, de fapt, cortina, peste o întreagă etapă de viață, tinerețea netraversată nici de gusturi, nici de întrebări răscolitoare. Ca orice mit, nici «mitul tînărului de succes» nu avea nevoie de un eșafodaj de introspecții pentru a se susține. Era suficientă repetarea sistematică a temei.

O întreagă epocă istorică pare să despartă eroii acelui timp de neliniștiții filmelor contemporane, pentru care așteptarea sau intrarea în maturitate coincide cu anotimpul neliniștilor profunde, izvorîte din conștiința nesiguranței sociale dintr-un sistem măcinat deci de grave vicii de structură. Cu personajele lui Martin Scorsese din **Mean Streets** (Străzi rău famate), **Taxi driver** (Șofer de taxi) ale lui Schatzberg din **Sperietoarea**, J.D. Avildsen din recentul **Rocky** și atîtea altele, cinematograful occidental deschide una din cele mai zguduitoare pagini document ale sale, mărturie ale alienării unei generații înspăimîntate de absența unei reale perspective umane. Ne aflăm departe, de data aceasta și de mîniile — rebelului fără cauză; de nemulțumirile generației lui James Dean și Warren Beaty, așa cum ni le-au transmis filmele anilor 50, începutul anilor '61, **Rebel fără cauză, La Est de Eden, Splendoare în iarbă,** filme construite de fapt pe trunchiul temei des invocate atunci, a lui «gap generation», «prăpastie dintre generații» și care răsfrîngeau, mai ales, dramatismul fatalelor înfruntări între vîrstele psihologice, în general, între părinți și copii tot în general. Cinematograful descoperea, cu întîrziere (ca și literatura, la timpul ei, de altfel) psihologia adolescenței, crizele ei devenind o sursă conflictuală.

Eroii de astăzi nu trăiesc o criză a vîrstei, nici nu au măcar în fața cui s-o declanșeze, mai toți fiind rupți de familie, plecați în lumea mare să-și afle un drum al lor. Singura familie, în adevăratul înțeles al cuvîntului, văzută în planul ei și în deplinătatea atributiilor pe ecranul producțiilor americane care fac obiectul rîndurilor de față este cea din filmul lui Paul Mazurski **Next**

→

Gustul amar al constatării că și gloria sportivă poate fi o marfă în societatea de consum (Al. Pacino, cavaler al volanului, în filmul lui Sydney Pollack *Bobby Deerfield*)

stop-Greenwich Village (Stația următoare: Greenwich Village) dar nu în mod întîmplător, acțiunea filmului este «retroproiectată» ea se petrece «într-o Americă de dinainte de potop», înaintea războiului din Vietnam. Existența eroilor tineri contemporani este marcată de criza profundă a valorilor morale, sociale, politice prin prisma cărora maturitatea se anunță ca o povară uriașă. Așa cum semnalau sociologii, tinerii trăiesc «un proces de **dezîncîntare** (désenchentement) de dezabuzare, de decepție, am spune, noi, mai degrabă, de conștientizare a falsității miturilor cu care a operat societatea de consum, a minciunii accesibilității unor idealuri orgolios trîmbițate. Aventura flamantă a războiului din Vietnam, deriziunea de care s-a acoperit «The American Way of Life», ecourile venite din Europa occidentală zguduite de evenimentele lui mai '68, au așezat sub un tragic semn de întrebare structurile fundamentale ale societății capitaliste.

Dezamăgiți, tinerii nici nu-și propun măcar să se bată pentru un loc sub soare, așa cum cere tradiția americană. **Rocky** nu luptă cu supercampionul pentru că ar crede neapărat în șansa sa, «într-o țară a tuturor posibilităților» (deviza circulă prin film într-o coloratură ironică), ci pentru a-și dovedi sie însuși și, mai ales, lumii mărginașe în care trăiește că nu este un înfrînt. Ambițiile sînt mici, orizontul este jos de tot și conștiința nedepășirii lui, a inutilității zbaterii, încearcă aceste pelicule din filmul occidental de un realism amar. Respinși de sistem dar și nedorind să i se integreze, alinierea presupunînd adeziunea la minciună și neautenticitate, eroii lui Scorsese, Schatzberg, Spielberg, Avildsen impun tipul personajului care își trăiește existența de la o zi la alta sau pe un drum ce pare a nu avea țintă precisă (să ne amintim și de Alice și partenerul ei din **Alice nu mai locuiește aici**).

Departe de hățișurile de interese și afaceri ale marilor metropole, hoinărind sau viețuind în cartiere mărunte, în care oamenii nu știu ce înseamnă patrie, solidaritate, nedorind afirmarea pe o scară a valorilor în care ei nu cred, ci căutînd doar refugiu într-o liniște demnă — care poate fi a căminului, a dragostei, a prieteniei — astfel de personaje întreține, în felul lor, cota de umanitate într-o lume mecanicizată și vlăguită. Chiar dacă nu-și strigă disperarea și revolta în gura mare, viața lor, duios dezordonată, este o sfidare aruncată celor devorați de un sistem inuman. Poate că își prelungesc nepermis de mult tinerețea, dar în nici un caz nu pot fi învinuiți că aleargă cu brațele deschise în întîmpinarea unei maturități care, de cele mai multe ori, se confundă cu lașitatea, conformismul, egoismul, renunțarea la speranță și, la capătul căreia nu se știe dacă nu îi așteaptă soarta bătrînului din **Harry și Tonto** al lui Mazurski, rătăcitor și el pe drumuri, alături de o pisică bătrînă.

Magda MIHĂILESCU

Trei interpreți de imensă dimensiune actoricească sînt italo-americani: Al. Pacino, Robert De Niro și revelația anului Rocky — Sylvester Stallone

Alt om al volanului, dar nu de curse ci de taxi descoperă chipul suferinței de la periferia marii metropole (Robert De Niro în *Șoferul de taxi* al lui Schatzberg)

Ce oameni, ce întîmplări, ce experiențe v-au marcat creația?

• Sîntem cu toții,
marcați de oamenii, de evenimentele
care ne înconjoară.
• Sîntem cu toții, într-un fel,
rezultatul acestor întîlniri.
• Pentru un actor însă, ele pot fi decisive.
• Întîlnirea cu un anume rol,
cu un regizor anume,
cu un om pur și simplu,
poate să-și pună pecetea, pe viață,
asupra carierei tale

Toată viața mi-a plăcut să iubesc...

Ștefan Iordache

N-am vrut să-mi fac un personaj din cărți

La mine lucrurile importante s-au petrecut în copilărie și în adolescență. Am crescut în Rahova, dar nu Rahova de lîngă tribunal, ci aceea de la marginea orașului. Acolo m-am bucurat de o copilărie adevărată, într-o libertate totală sau poate controlată în așa fel încît nu simțeam. Verile le petreceam la țară, mergeam la cîmp, la secerat, la treierat cu oile, la păzitul viei. Toate astea mi-au dat senzația de libertate, de independență. Cînd păzeam via, mi se întîmpla să stau și patru luni singur. Venea bunica, îmi aducea de mîncare, pleca... Poate așa și acolo am învățat să fiu singur, să știu să fiu singur. Ca să nu-mi fie frică, cîntam... Erau uneori furtuni formidabile și așa am aflat ce înseamnă să fii prins de furtună, singur. Asta am folosit-o la «Iulius Cezar» de altfel... Am avut o bunică plină de umor și plină de povești. Ea mi-a deschis gustul pentru literatură, deși nu știa carte. Dar poveștile ei m-au stîrnit, am vrut să mai aflu și altele și am început să citesc. Tot din copilărie cred că mi-a rămas — cum să-i spun? — dragostea, mi se pare stupid, totuși dragostea de natură. Mă fascinează și acum miracolul ăsta al nașterii permanente și nimic nu mi se pare mai frumos decît să vezi pentru prima oară un pom înmugurit. E fantastic! Și cred că tot acolo, în singurătatea aceea desăvîrșită a verilor la țară, am învățat să visez. Îmi place și acum să visez și mă bucur, pentru că asta îți îmbogățește imaginația, îți ține în permanență treze sufletul și mintea, te împiedică să te repeți. Cînd ești închis în rigorile meseriei, e bine să visezi. Cred... Pe urmă am fost îndrăgostit de foarte tînăr, din grădiniță și toată viața mi-a plăcut să iubesc și asta contează, după mine, pentru că dragostea e lucrul cel mai frumos din lume și e mi-